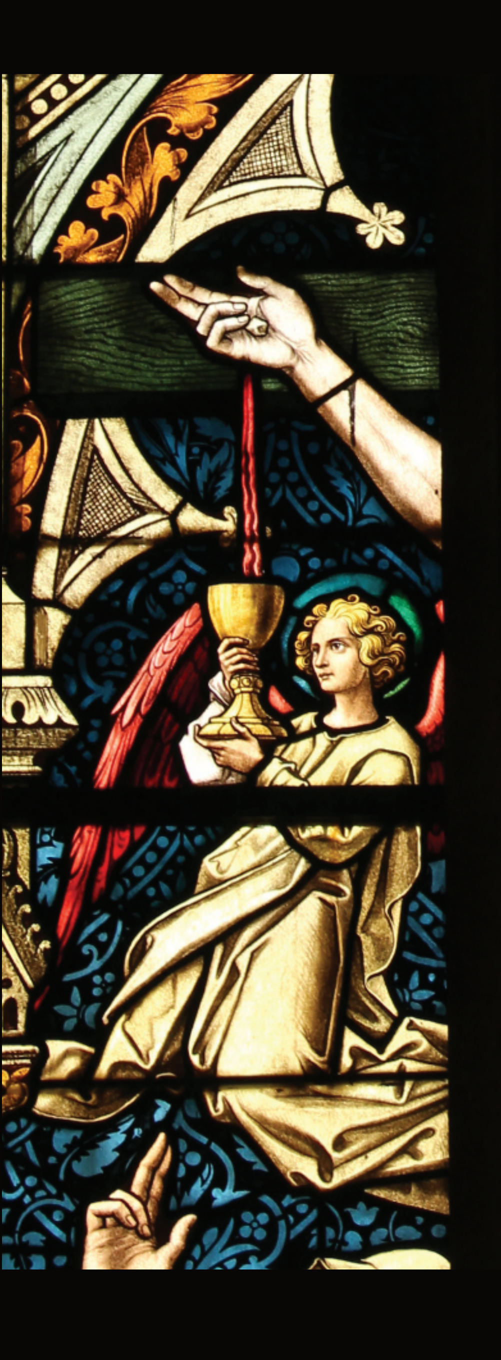
Christian Scholl und Harald Storz

Sichtlich evangelisch

Die Glasfenster der Jacobikirche in Göttingen von 1900/01







Universitätsverlag Göttingen

Christian Scholl und Harald Storz

Sichtlich evangelisch



erschienen im Universitätsverlag Göttingen 2017

Christian Scholl und
Harald Storz

Sichtlich evangelisch

Die Glasfenster der Jakobikirche in Göttingen von 1900/1901 und die Hannoveraner Glasmalwerkstätten Henning & Andres und Lauterbach & Schröder



Universitätsverlag Göttingen
2017

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Katalog zur Ausstellung „Sichtlich evangelisch“ in der Göttinger Jacobikirche, 27.03.–23.07.2017

Anschrift der Verfasser
PD Dr. Christian Scholl
Georg-August-Universität Göttingen
Kunstgeschichtliches Seminar und
Kunstsammlung
Nikolausberger Weg 15
37073 Göttingen

Pastor Harald Storz
Jacobikirchhof 1
37073 Göttingen
E-Mail: storz@jacobikirche.de

Satz und Layout: Christian Scholl
Umschlaggestaltung: Jutta Pabst
Coverabbildung: Kreuzigung Christi (Henning & Andres 1900) – Foto: Christian Scholl
Buchrücken:
Ausschnitt aus dem Lutherfenster St. Jacobi mit Signatur Henning & Andres – Foto: Christian Scholl;
Ausschnitt aus dem Kriegsgefallenenfenster St. Johannis Lüneburg – Foto: Harald Storz

http://univerlag.uni-goettingen.de
ISBN: 978-3-86395-302-7

Inhalt

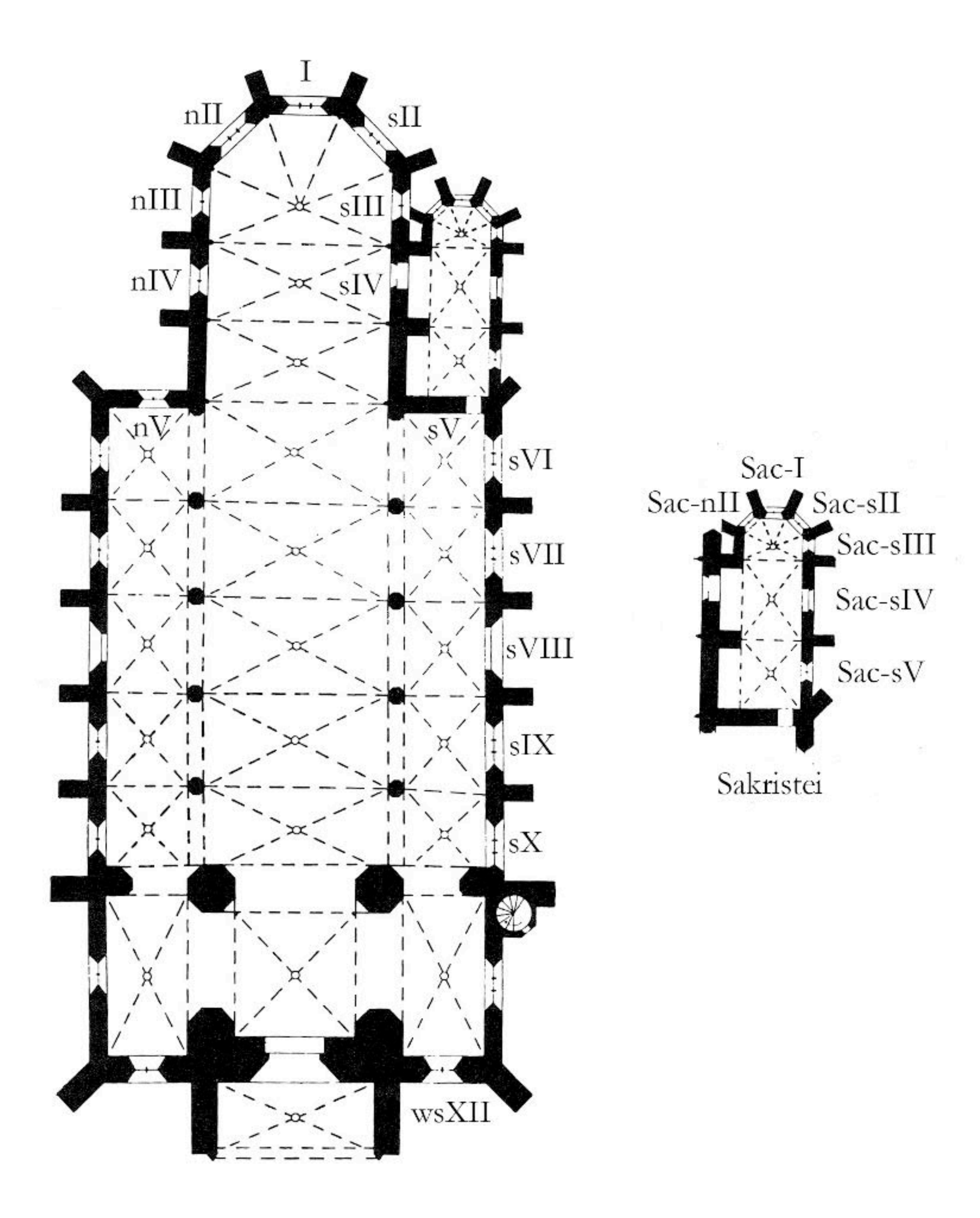


Abb. 1: Göttingen, St. Jacobi: Grundriss mit Position der Glasfenster von 1900/1901 und 1925

Zur Einleitung: Bilder der Reformation

‚Sichtlich evangelisch' – dieses Motto haben wir der Ausstellung über die Fenster der Göttinger Jacobikirche von 1900/01 vorangestellt. Zusammen mit der im Zuge der großen Innenrenovierung ebenfalls neu geschaffenen Kanzel geben diese Fenster dem mittelalterlich-vorreformatorischen Kirchenraum ein eindeutig evangelisches, lutherisches Gepräge.

Die Ausstellung sowie der vorliegende Katalog informieren über Entstehung und Konzeption der Fenster. Sie stellen die treibenden Kräfte bei der Anschaffung und Ausführung vor und bieten Analysen der ausgeführten Arbeiten. Anlass bietet das Reformationsjubiläum 2017, das vielerorts zu historischer Rückschau einlädt. In St. Jacobi wird allerdings nicht primär die Reformation im 16. Jahrhundert in den Blick genommen, sondern vor allem deren Rezeption um 1900. Die von den Hannoveraner Firmen Henning & Andres sowie Lauterbach & Schröder geschaffenen Glasmalereien im Chor und im südlichen Seitenschiff zeigen auf exemplarische Weise, was für Bilder man sich an der Schwelle vom Historismus zur Moderne von der Reformation gemacht hat und wie man lutherische Glaubensinhalte anschaulich werden ließ.

Zweimal ist in St. Jacobi der Reformator Martin Luther selbst im Bild zu sehen. Einmal reiht sich dessen Darstellung in die hölzernen Apostelfiguren ein, die zusammen mit einer Christus-Statuette den Kanzelkorb besetzen. Es handelt sich um eine stark verkleinerte Replik des 1868 fertiggestellten Lutherdenkmals von Ernst Rietschel in Worms. Das Original ist ein typisches Beispiel für den heroisierenden Lutherkult des 19. Jahrhunderts – ein in Bronze gegossenes „Hier stehe ich, ich kann nicht anders". Inwieweit das Pathos des Originals in der Göttinger Verkleinerung noch wirksam ist, mag jeder Betrachter für sich entscheiden.

Das andere Lutherbild in St. Jacobi dagegen ist selbst ein Original. Auf dem mittleren Glasfenster des Südseitenschiffs erblickt man den Reformator auf der Kanzel von St. Jacobi vor versammelter Gemeinde beim Verlesen der Göttinger Kirchenordnung von 1530. Tatsächlich aber war Luther nie in dieser Kirche.

Bilder als Herausforderung

Warum lohnt sich gerade zum Reformationsjubiläum eine Auseinandersetzung mit derartigen Bildern? Ein erster Gesichtspunkt betrifft das hochaktuelle Thema ‚Bildkompetenz'. Um einem ‚historischen' Luther auf die Spur zu kommen, erscheinen die Bilder in St. Jacobi denkbar ungeeignet: Das eine erhebt den Reformator zum unverrückbaren Denkmal, und das andere versetzt ihn an einen Ort, an dem er nie war. Allzu einfach wäre es, dies als Lügen zu entlarven. Geht es bei Bildern überhaupt um ‚Wahrheit'? Die reformationsgeschichtlichen Darstellungen in St. Jacobi bieten Anlass, über die Funktion und das Vermögen von Bildern nachzudenken.

Es läge durchaus nahe, sich der heroisierenden Lutherbilder, wie gegenwärtig in der historischen Forschung verbreitet, zu entledigen und einen ‚unverstellten' Blick auf die Reformationszeit selbst zu suchen. Doch dem widersetzen sich die Lutherbilder in St. Jacobi. Sie erweisen sich als Lehrstücke, dass Bilder die Dinge nie so zeigen, wie sie waren oder sind. Nicht als Realitätsersatz, sondern als Denkanstöße behalten sie eine Berechtigung im lutherischen Kirchenraum. Vor allem aber stellen sie

sich denen in den Weg, die glauben, dass es einen unverstellten Blick auf die Vergangenheit überhaupt geben kann.

Bilder als Kunstwerke

Ein zweiter Gesichtspunkt betrifft die Modernität dieser Fenster. Sicher wirken viele Eigenschaften historistischer Kunst heute eher befremdlich: ihr Pathos, ihre nationalistische Aufladung, ihr starker Vergangenheitsbezug. Doch gleichzeitig wurde in dieser Zeit einiges etabliert, das bis heute das kulturelle Wirken der Kirche auszeichnet. Tatsächlich hielt mit der umfassenden Innenrenovierung von 1900/1901 ein sehr modernes Element Einzug: St. Jacobi wurde zu einer ‚Kulturkirche', die sie bis heute geblieben ist, selbstverständlich ohne ihre Hauptfunktion als Gottesdienstraum in Frage zu stellen. Seit die Kirche zur Besichtigung offensteht, ist ja auch ihre Nutzung als Sakralraum vielgestaltiger geworden und lässt zunehmend private Formen der Andacht zu. Heute lassen sich ästhetische und religiöse Bedürfnisse kaum noch trennen – Kultur (von lat. „colere" = pflegen, bebauen, anbeten) umfasst beides.

Für kulturelle Akzente an St. Jacobi sorgte bereits Superintendent Karl Kayser als ‚Spiritus rector' der Renovierung von 1900/01. Er kann als ein charakteristischer Vertreter des Kulturprotestantismus gelten. Kayser hatte in Göttingen zahlreiche Vorlesungen des Theologen Albrecht Ritschl gehört und ist hier einer kulturprotestantischen Neuformulierung der Glaubenslehre begegnet. An St. Jacobi gründete er den Kirchenchor: die Keimzelle der heutigen Jacobikantorei. Die Innenrenovierung von 1900/01 nutzte er, um die Westempore als Chorempore auszubauen. Auf dieser Empore wurde eine neue Orgel errichtet, die sich ausdrücklich auch als Konzertinstrument eignen sollte.

Auch die Anschaffung der Glasfenster ist in diesem Kontext zu sehen. Sie zeugt von dem Bestreben, den Kirchenraum mit bedeutenden zeitgenössischen Kunstwerken auszustatten – ein Impuls, der gegen Ende des 20. Jahrhunderts aufgegriffen wurde, wie etwa die Fenster von Johannes Schreiter im Nordseitenschiff eindrucksvoll belegen. Kunst bietet ein Wertesystem eigener Art, das Artefakte auch dann noch interessant erscheinen lässt, wenn man sich mit deren Inhalten und Intentionen nicht mehr vollständig zu identifizieren vermag.

Der vorliegende Katalog führt dementsprechend in das künstlerische Schaffen der Werkstätten Henning & Andres sowie Lauterbach & Schröder ein. Das bislang kaum bekannte Œuvre dieser beiden bedeutenden Werkstätten wird hier erstmals in Grundzügen erschlossen. Damit leistet der Katalog einen wichtigen Beitrag zur Erforschung der Glasmalerei des 19. und frühen 20. Jahrhunderts.

Nun ist gerade der Kunstwerk-Charakter der Glasfenster dieser Zeit frühzeitig in Frage gestellt worden. Mit der Etablierung der Moderne und der Kritik am Historismus galten derartige Arbeiten bis in die 1970er Jahren zumeist als Kitsch, dessen man sich bei nächster Gelegenheit zu entledigen suchte. Hier hat es glücklicherweise in den letzten Jahrzehnten ein Umdenken gegeben. Gerade an den Fenstern von St. Jacobi lässt sich das immense gestalterische Können der Glasmaler dieser Zeit studieren. Dabei lohnt es sich auch, die unterschiedlichen künstlerischen Strategien von Hubert Henning und Franz Lauterbach zu verfolgen. Auch hierzu trägt der vorliegende Katalog bei.

Freilich bleibt eine sich emanzipierende Kunst in Kirchenräumen heikel. Schon im frühen 19. Jahrhundert gab es bei den Romantikern ein ausgeprägtes Unbehagen gegenüber solchen Tendenzen. In dieser Tradition stehen auch die in St. Jacobi wirkenden Glasmaler, die zwar bewusst Kunstwerke schufen, ihre Kunst aber zweifellos in den Dienst der Verkündigung stellten. Umso wichtiger ist, dass die Fenster von 1900/1901 nicht nur Reformationsgeschichte in heute zum Teil befremdlichen Inszenierungen thematisieren, sondern sich – gerade im Chorraum – lutherischen Kernaussagen widmen, die bleibende Gültigkeit beanspruchen und bis heute zur theologischen Auseinandersetzung herausfordern.

Bilder als Glaubensbekenntnisse

Dies führt zu einem dritten Gesichtspunkt, der eine Auseinandersetzung mit den Fenstern in St. Jacobi lohnenswert macht: zur Besinnung auf das bleibende Spezifikum evangelischer Frömmigkeit und Theologie. Für Luther war dies die Konzentration auf die Heilige Schrift – und die Intensität, mit der er hierauf pochte, mag das Pathos, das das Wormser Denkmal im Großen und der Kanzel-Luther in St. Jacobi im Kleinen zeigen, durchaus rechtfertigen. Auch die beiden Fenster im Scheitel des Chorraums,

die den zwölfjährigen Jesus im Tempel und den auferstandenen Christus auf dem Weg nach Emmaus im Gespräch über die Heilige Schrift zeigen, betonen die lutherische Konzentration auf die Schrift.

Vor allem aber rückt das Bildprogramm der Fenster Christus als den Gekreuzigten in den Mittelpunkt des Chorraums, der bis dahin von einem Altar mit ausgeprägter Marien- und Heiligenfrömmigkeit dominiert worden war. Einerseits gibt es eine lange Tradition von Kreuzigungsdarstellungen an lutherischen Altären. Andererseits war diese Themenwahl um 1900 keine Selbstverständlichkeit mehr – beliebt waren auch Christus als Guter Hirte oder als Auferstandener. So führt die Entscheidung für die Kreuzigung zurück zu Kernfragen des Bekenntnisses: Schon die Predella von Lucas Cranachs berühmtem Reformationsaltar in der Wittenberger Stadtkirche zeigt Luther auf der Kanzel stehend, ihm gegenüber die hörende Gemeinde und zwischen Kanzel und Gemeinde ein überdimensionierter Christus am Kreuz, auf den der Prediger mit seiner Hand zeigt. „Wir aber predigen Christus, den Gekreuzigten, den Juden ein Ärgernis und den Heiden eine Torheit; denen aber, die berufen sind, Juden und Griechen, predigen wir Christus als Gottes Kraft und Gottes Weisheit." (1. Korintherbrief 1,23-24).

Die Kreuzigung ist und bleibt der anschauliche Dreh- und Angelpunkt lutherischer Erlösungshoffnung und war doch von Anfang an eine Herausforderung: Manch einer mag sich heute eine weniger blutige Darstellung wünschen. Dagegen steht die paradoxe, das Christentum seit Jahrtausenden begleitende Kraft, Leiden in Trost zu verwandeln.

Hierüber lässt sich nachdenken, wenn man Hubert Hennings Kreuzigungsfenster von St. Jacobi betrachtet. Unter seiner schönlinigen Oberfläche verbirgt sich einige Drastik: etwa die Engel, die das Blut aus den Handwunden Jesu in Kelchen auffangen. Sie schlagen eine Brücke zum Abendmahl, das bis heute im Chorraum gefeiert wird und dessen theologische Ausdeutung immer schon besonders umstritten, aber auch besonders wichtig war: Was bedeutet ein lutherisches Abendmahl im Jahr 2017?

Welche Antworten man hierauf finden mag: Es ist gut, dass sich die Fenster von 1900/1901 in St. Jacobi erhalten haben, weil sie solche Fragen aufwerfen. So legen wir diesen Katalog vor in der Hoffnung, dass eine historische und kunsthistorische Auseinandersetzung mit diesen Werken deren Wahrnehmung vertieft und Impulse für geistliche und theologische Reflexionen bietet.

Zum Aufbau des Katalogs

Nach einer Einführung in den kunsthistorischen Kontext und in das Bildprogramm der Fenster von 1900/1901 folgt der eigentliche Katalogteil, der die Chorfenster und die Langhausfenster behandelt. Bei den Langhausfenstern wird auch das Gedenkfenster für die Gefallenen des Ersten Weltkriegs von 1925 berücksichtigt, das in mehrfacher Hinsicht auf die Fenster von 1900/1901 bezogen ist. Exkurse widmen sich den bereits 1893 ausgeführten Sakristeifenstern sowie der Kanzel, deren Bildprogramm auf die Fenster des Kirchenschiffs abgestimmt wurde.

Danach folgen Aufsätze, die sich vertiefend mit der Innenrenovierung von 1900/1901 und mit dem Schaffen der ausführenden Glasmalwerkstätten Henning & Andres sowie Lauterbach & Schröder auseinandersetzen.

Zur besseren Orientierung werden die einzelnen Fenster durchgängig nach dem System des *Corpus Vitrearum Medii Aevi* bezeichnet. Hier werden die Fenster, ausgehend vom Scheitelfenster des Chorpolygons (I) nach Südseite (sII, sIII usw.) und nach Nordseite (nII, nIII usw.) unterschieden und durchnumeriert. Die Sakristeifenster tragen den Zusatz „Sac". Eine Übersicht über dieses System findet sich auf S. 2 (Abb. 1).

Dank

Bei der Erarbeitung von Ausstellung und Katalog haben wir von vielen Seiten Unterstützung erfahren. Ein großer Dank gilt zunächst einmal den Institutionen und deren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern, die das Quellenmaterial zur Entstehungsgeschichte der Glasfenster verwahren und zugänglich halten: dem Kirchenkreisarchiv Göttingen mit Ruth Baumgarten und Karl Heinz Bielefeld, dem Göttinger Stadtarchiv und dem Stadtarchiv Hannover mit ihren Mitarbeitern. Überaus dankbar sind wir auch dem Landesmuseum Hannover und Dr. Antje-Fee Köllermann für die wichtigen, bislang unbekannten Funde aus dem Schaffen Franz Lauterbachs in dessen Beständen. Auch danken wir Pastor i.R. Heinz Wöltjen/Lemgo und Kathrin Rafoth/Erfurt für die Überlas-

sung archivalischer Quellen zu einzelnen Lauterbachwerken.

Für das Ausstellungsdesign gilt unser Dank Wiebke Schneider und der Firma Beisert & Hinz (Göttingen) sowie Stefan Scheiter und der Firma Scheiter Großbildtechnik (Gleichen). Für die finanzielle Förderung der Ausstellung danken wir dem Kirchenkreis Göttingen, der Stiftung St. Jacobi und dem Förderverein St. Jacobi.

Beim Erarbeiten unserer Katalogtexte haben wir von zahlreichen guten Gesprächen profitiert. Stellvertretend seien hier Prof. Dr. Thomas Noll (Göttingen) für sein stets offenes Ohr und Harald Just (Diemarden) für seinen Ansporn genannt. Ein besonderer Dank gilt Dr. Liane Wilhelmus vom Institut für Europäische Kunstgeschichte Heidelberg für ein anregendes Privatissimum zu Franz Lauterbach.

Bei der Beschaffung und Erstellung von Bildmaterial sind wir von Eberhard Behnke (Bienenbüttel), Katrin Benary (Göttingen), Christian von Schnehen (Klein-Schneen), Jan Volker Wilhelm (Weißenburg), Pastor Jonas Schiller (St. Sebald, Nürnberg) sowie dem Feierabendhaus in der Merkelstraße in Göttingen unterstützt worden. Auch ihnen danken wir herzlich. Ein großer Dank gebührt Margret Mueser und Gisela Schäfer für ihre aufmerksame Lektüre des Textes. Und schließlich danken wir dem Universitätsverlag Göttingen und namentlich Jutta Pabst für die – zumindest für einen von uns zwei Herausgebern – nun schon bewährte Betreuung.

Christian Scholl und Harald Storz,
Göttingen, im Mai 2017

Die Bildfenster der Göttinger Jacobikirche von 1900/1901: Kunsthistorischer Kontext und Programm

Christian Scholl

Die Bildfenster der Göttinger Jacobikirche von 1900/1901 sind bedeutende Zeugnisse der im 19. Jahrhundert erneuerten Glasmalkunst. Zwar ist diese Technik vereinzelt auch im 17. und 18. Jahrhundert gepflegt worden, zu einer wirklich umfassenden Wiederbelebung nach mittelalterlichen Vorbildern kam es aber erst seit den 1820er Jahren.

Lange Zeit genoss die Glasmalerei des 19. Jahrhunderts – wie ein Großteil der Kunst dieser Zeit überhaupt – kein hohes Ansehen. Dementsprechend sind beträchtliche Verluste zu beklagen. Die Produktion von Glasbildern war in dieser Zeit aber so umfangreich, dass noch immer zahlreiche Fenster erhalten sind. Nachdem die Kunst des Historismus nicht mehr grundsätzlich unter dem Verdikt der Moderne steht, wächst auch das Sensorium für die handwerkliche und gestalterische Qualität dieser Arbeiten. Hiervon kann man sich nicht zuletzt in St. Jacobi einen guten Eindruck verschaffen. Die dort erhaltenen Glasfenster sind Musterbeispiele für den konzeptionellen Gedankenreichtum sowie für das kompositorische und handwerkliche Können ihrer Zeit. Gerade weil sie seit mehr als einem Jahrhundert scheinbar selbstverständlich zur Ausstattung dieser Kirche gehören, lohnt sich eine Auseinandersetzung mit ihnen. Hierzu bedarf es einiger Vorüberlegungen zur kunsthistorischen Stellung sowie zum Bildprogramm.

Vom Fresko zum Glasgemälde

Die Glasmalerei des 19. Jahrhunderts ist ein ‚Kind' der Romantik. 1809 gründeten Studenten der Wiener Kunstakademie den Lukasbund, mit dem sie die Malerei auf dem Fundament christlicher Religion und nach dem Vorbild der Malerei des Mittelalters und der Frührenaissance grundlegend zu erneuern suchten. Ein Jahr später gingen die Hauptvertreter dieses Bundes nach Rom und lernten hier die alte italienische Freskomalerei schätzen, die in den Werken Raffaels im Vatikan gipfelte. Die jungen Maler, zu denen sich bald darauf weitere Vertreter aus Deutschland hinzugesellten, wurden aufgrund ihrer langen Haare und ihrer christlichen Überzeugungen Nazarener genannt.[1]

Die Nazarener waren nicht allein von der künstlerischen Qualität der alten Fresken fasziniert, sondern auch von deren funktionaler Einbindung und öffentlicher Wirkung. In den Jahren nach 1800, als die Künste zunehmend autonom wurden, träumten sie davon, die Malerei wieder in den Dienst von Kirche und Staat zu stellen.[2]

Es war vor allem Peter Cornelius, der ein solches Ziel verfolgte und die traditionelle Freskomalerei wiederzubeleben suchte. In einem Brief an Joseph Görres vom 3. November 1814 entwickelt er seine Vision: „Dan würden sich in Kurzem Kräfte zeigen, die mann unserm bescheidenen Volke in dieser Kunst nicht zugetraut. Schulen werden endstehen im alten Geist, die ihre wahrhaft hohe Kunst mit würksamer Kraft in's Herz der Nation, in's volle Menschenleben ergössen, es schmückten und erhöhten, so daß von den Wänden der hohen Dome, der stillen Kapellen und einsamen Klöster, der Raths- und Kaufhäusern und Hallen herab, alte vaterländische befreundete

Gestalten, in neuerstandener frischer Lebensfülle in holder Farbensprache auch dem Geschlechte sagten, daß der alte Glaube, die alte Liebe, und mit ihnen die alte Kraft der Väter wieder erwacht sey, und darum der Herr unser Gott wieder ausgesöhnt sey mit seinem Volk."[3]

Nach den Befreiungskriegen gegen Napoleon wurden viele Nazarener nach Deutschland berufen, um hier zentrale Positionen zu besetzen. Auch Peter Cornelius ging von Rom nach München und entwickelte unter König Ludwig I. von Bayern Freskenprogramme in öffentlichen Räumen.[4]

Die Nazarener träumten vor allem davon, Kirchen ausmalen zu können. Umfangreiche Freskenprogramme entstanden in romanischen und neoromanischen Bauten wie dem Speyerer Dom oder der Ludwigskirche in München.[5] Allerdings bestand das Problem, dass man nach 1800 zunehmend die Gotik als idealen Sakralstil ansah. Diese bot aufgrund ihrer großen Fensterflächen kaum Platz für umfangreiche Wandbilder. Ein Bau wie die Apollinariskirche in Remagen, die von Ernst Friedrich Zwirner im Stil der Kölner Domgotik errichtet wurde und – in Abweichung von diesem Stil – viel Raum für Fresken aufweist, blieb eine Ausnahme.[6]

In Bayern zog Ludwig I. die Konsequenz aus diesem Konflikt und initiierte eine Erneuerung derjenigen Kunst, die schon im Mittelalter große Flächen in gotischen Kirchen mit Bildern zu füllen vermocht hatte: Glasmalerei. 1827 wurde in München die königliche Glasmalereianstalt gegründet.[7] Zu deren erstem Erprobungsfeld wurde der Regensburger Dom, der zwischen 1827 und 1832 neue Bildfenster erhielt (1850-57 folgten weitere).[8] Von 1836 bis 1846 wurde der neugotische Neubau der Mariahilfkirche in der Au bei München mit Glasfenstern ausgestattet (1945 zerstört).[9] Einen dritten bedeutenden Zyklus, der von Ludwig I. gestiftet wurde, bilden die sogenannten Bayernfenster im südlichen Seitenschiff des Kölner Doms, die zwischen 1844 und 1848 entstanden (Abb. 2).[10]

In den nächsten Jahrzehnten etablierten sich zahlreiche weitere Werkstätten für Glasmalerei. Es kam zu einer Blüte dieser Kunstform, die bis zum Ersten Weltkrieg andauerte und deren Zeugnisse sich nicht nur in Großbauten, sondern auch in kleinen Dorfkirchen finden lassen. Die Göttinger Jacobikirche besitzt eine besonders eindrucksvolle Reihe von Fenstern, die von den Hannoveraner Firmen Henning & Andres sowie Lauterbach & Schröder gefertigt wurden. Aber auch in anderen Göttinger Bauten findet man noch Glasfenster aus dieser Zeit: in St. Johannis, St. Marien und St. Albani sowie im Göttinger Rathaus.

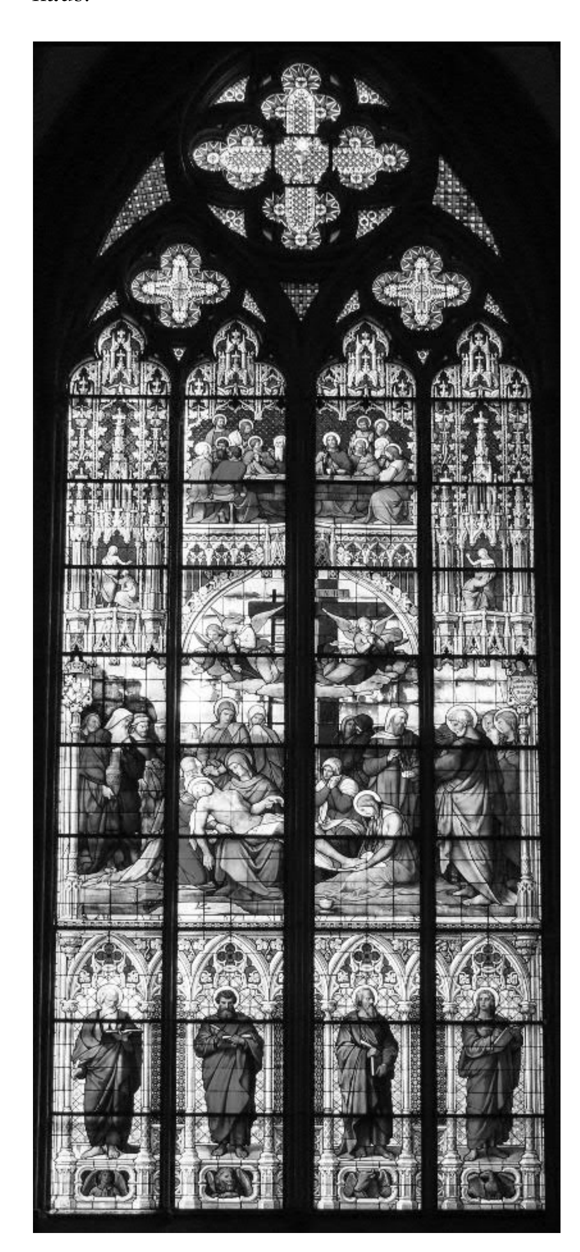


Abb. 2: Köln, Dom, Beweinungsfenster (Königliche Glasmalereiwerkstatt München nach einem Entwurf von Heinrich Maria Heß 1847)

Zwischen Mosaik und Malerei

Gerade den frühen Bildfenstern der königlichen Glasmalereianstalt in München kann man ansehen, dass sie noch als Kompensation für Wandmalerei angelegt sind: Die ausführenden Künstler strebten nach möglichst großen, zusammenhängenden Bildflächen mit rahmender

Architektur, die zumeist die gesamte Fensterbreite einnehmen und damit die Grenzen der einzelnen Maßwerklanzetten überschreiten (Abb. 2). Bei diesem Kompositionsprinzip, das Elgin Vaassen als „Tabernakel-Bühnen“[11] bezeichnet hat, handelt es sich um eine spätmittelalterliche Entwicklung, die sich etwa ab 1370 beobachten lässt. Ein frühes Beispiel bietet die Erstverglasung des Ostchores von St. Sebald in Nürnberg aus der Zeit um 1379 (Abb. 3).[12] Ab dem 15. Jahrhundert fand dieses Schema zunehmende Verbreitung, wie etwa die Fenster im nördlichen Seitenschiff des Kölner Domes aus dem frühen 16. Jahrhundert belegen.[13] Da sie gewissermaßen die Pendants zu den Bayernfenstern im südlichen Seitenschiff aus dem 19. Jahrhundert darstellen, sind sie hier von besonderem Interesse. In Niedersachsen folgen die 1478 gestifteten Glasfenster von St. Sixti in Northeim diesem Schema (Abb. 45). Sie wurden von der Firma Henning & Andres restauriert.[14]

Zwar entsprach das Spätmittelalter eigentlich nicht dem Stilideal der Neugotiker im 19. Jahrhundert,[15] bei den Glasfenstern aber machte man eine Ausnahme, um Bilder als großflächige Historien komponieren zu können. Auch die Bildfenster von St. Jacobi folgen diesem Prinzip: Dem vertikalen Maßwerk werden hier gewissermaßen traditionelle Gemäldeformate abgetrotzt.

Ein weiterer Aspekt, an dem sich fassen lässt, dass Glasmalerei um die Mitte des 19. Jahrhunderts als Ersatz für Wand- und Tafelmalerei diente, betrifft die malerische Behandlung der Details. Schon bei mittelalterlichen Fenstern ergibt sich die spezifische Wirkung von Glasmalerei aus dem Zusammenspiel zweier Darstellungsmittel: Zum einen werden farbige Scheiben durch Bleiruten verbunden. Dabei folgen die Bleiruten zumeist den Grundkonturen der Bilder, müssen zum Teil aber auch unabhängig davon eingefügt werden, damit die einzelnen Scheiben nicht zu groß werden. Hierdurch entsteht eine mosaikartige Struktur. Zum anderen wird auf die farbigen Scheiben eine Binnenmalerei mit Schwarzlot und Farben aufgetragen und eingebrannt. Auf diese Weise lassen sich etwa Gesichter, Falten oder Schrift darstellen. Im Idealfall stellt sich zwischen Mosaik und Malerei eine Balance ein. Bei den frühen Glasfenstern des 19. Jahrhunderts überwiegt allerdings der Anteil der Malerei – die einzelnen Scheiben sind größer als im Mittelalter und werden nuancenreicher eingefärbt. Diese Eigenschaft rief bald die Kunstkritik auf den Plan. Im 19. Jahrhundert gab es ein ausgeprägtes Medienbewusstsein, das sich an mittelalterlichen Vorbildern orientierte und von Glasmalerei ‚Mosaikartigkeit‘ einforderte.[16] Ein Zentrum dieser historistischen Bewegung war die Bauhütte des Kölner Doms. Im Zuge der Vollendung dieses Kathedralbaus entstanden kleinteiligere Fenster, deren Bildfelder nicht über die Grenzen der Maßwerkbahnen hinausreichen.[17]



Abb. 3: Nürnberg, St. Sebald: Behaim-Fenster (um 1379)

Bemerkenswert ist, dass Franz Lauterbach, der einige der bedeutendsten Fenster in der Göttinger Jacobikirche geschaffen hat, in Köln gelernt hat.[18] Bei ihm wie auch bei der Firma Henning & Andres stellt sich die Frage, inwieweit sie auf die Forderung nach einer ‚mosaikartigen' Glasmalerei reagiert haben.

Tatsächlich fällt gerade bei Lauterbach die bildprägende Rolle der Bleiruten auf. Der Künstler nutzt sie als eigenständiges Liniengerüst, das umso deutlicher hervorsticht, als für die Gläser bevorzugt helle Farben verwendet werden (Abb. 5, 26).

Auch bei Hubert Henning, dem künstlerischen Kopf der Firma Henning & Andres, darf man ein ausgeprägtes Medienbewusstsein voraussetzen – nicht umsonst wurde diese Firma immer wieder von Architekten aus dem Umfeld des Hannoveraner Neogotikers Conrad Wilhelm Hase empfohlen, der auf die Eigenwertigkeit der jeweiligen Baumaterialien großen Wert legte.[19] So kann man bei Henning eine Balance zwischen Bleiruten und Schwarzlotmalerei wahrnehmen, die sich von den frühen, sehr malerischen Fenstern der Münchner Glasmalereianstalt deutlich unterscheidet. Die Kontrastwirkung der Bleiruten ist allerdings im Vergleich zu Lauterbach gemildert. Auch beim Lutherfenster (sVIII) sind die Gläser dunkler, so dass die auffallende Helligkeit der Lauterbach-Fenster nicht allein funktional (im Langhaus sollte die Gemeinde zumindest ihre Gesangbücher lesen können), sondern auch stilistisch erklärt werden können (Abb. 4).

Auch im Umgang mit Farben unterscheiden sich die Glaskünstler: Lauterbach setzt kräftige Grundfarben wie rot, blau, grün und gelb vor allem als Einzelakzente ein, wie etwa die Gewänder auf dem Wollenweberfenster (sVI) zeigen (Abb. 26). Henning hingegen verteilt diese Grundfarben über die gesamten Fenster und bringt sie durch Bleiruten und Schwarzlot gleichsam zum Glühen (Abb. 6). Sein Vorbild war zweifellos immer noch die mittelalterliche Glasmalerei, an die er sich auch bei der Ornamentik anschließt. So lässt sich die Komposition der beiden Chorpolygonfenster nII und sII mit fragmentarisch erhaltenen Fenstern im Nonnenchor der Ebstorfer Klosterkirche aus dem späten 14. Jahrhundert vergleichen.[20] In beiden Fällen wird die flächige Ornamentik im unteren Bereich durch eine bildrahmende Baldachinarchitektur aufgebrochen. Für die Ornamentik selbst kommen zahlreiche mittelalterliche Vorbilder in Frage: unter anderem im Regensburger Dom.[21] Lauterbachs Fenster sind demgegenüber nicht nur heller, sondern auch in ihren Formen weniger historisierend. Nur in Details wie den Bildzwickeln des Wollenweberfensters (sVI) oder den kleinen Spitzbogenarkaden in den Adlerfenstern (sVII, sIX) sind bei diesem Künstler gotisierende Elemente zu erkennen.

Generell lässt sich in St. Jacobi die unterschiedliche künstlerische Herangehensweise Hubert Hennings und Franz Lauterbachs auf exemplarische Weise beobachten: Während Henning bei der Ornamentik mittelalterlichen Mustern folgt, stehen seine Figurenkompositionen noch in einer nazarenischen Tradition, deren Leitbild die Malerei Raffaels ist (nIV, nIII, nII, I, sII, sVIII). Es handelt sich um ausgewogene, klassisch komponierte Szenen, bei denen die Figuren so angeordnet sind, dass sie ein mannigfaltiges, aber in sich geschlossenes Bild ergeben. Henning übersetzt diese aus der Renaissance stammenden Kompositionsprinzipien gleichsam nachträglich in eine gotisierende Formensprache, indem er etwa die Falten der Gewänder mit manierierten Brechungen versieht oder komplizierte Überschneidungen entwickelt. So schafft er Bilder, die einerseits von großer Klarheit sind und die andererseits im Detail mit geradezu vertrackten Lösungen aufwarten (Abb. 16).

Ganz anders geht Franz Lauterbach vor, der bewusst mit klassischen Kompositionsprinzipien bricht, so dass seine Bilder archaisierend und modern zugleich wirken. Im Wollenweberfenster (sVI) ordnet er die Figuren so neben- und hintereinander an, dass sich über das gesamte Bild ein Streifen von Köpfen hinwegzieht (Abb. 26). An den Rändern sind diese mehrfach angeschnitten. Die traditionelle Kunstgeschichtsforschung hätte gewiss ihre Freude daran, hier den Begriff der Isokephalie in Anwendung zu bringen.

So etwas hat Henning gerade zu vermeiden gesucht: Bei der Darstellung des zwölfjährigen Jesus im Tempel (nII) sind die Köpfe kreisförmig um den stehenden Jesusknaben angeordnet (Abb. 15), und auch bei der dicht stehenden Gemeinde im Lutherfenster (sVIII) bemüht sich Henning, durch eine stärkere Staffelung und durch einzelne hervorgehobene Personen Abwechslung zu schaffen (Abb. 28). Lauterbach hingegen bezieht aus der dichten Figurenstellung eine eigene Expressivität. In seinem Wollenweberfenster kommen Kompositionsprinzipien wie die rhythmische Reihung zur Anwendung, die um 1900 – etwa vermittelt durch japanische Kunst – hochmodern waren.

Bei Figuren wie den breitbeinig und frontal stehenden Wollenwebern kann man etwa an Bilder von Ferdinand Hodler denken.[22]

Im Einzelnen gingen Henning und Lauterbach also durchaus unterschiedlich vor. In einem Aspekt stehen allerdings beide noch immer in der Nachfolge der Königlichen Glasmalereianstalt in München: Sie halten – anders als einige Glasmaler am Kölner Dom – am Schema der großen, lanzettenübergreifenden Hauptbilder fest.



Abb. 4: Göttingen, St. Jacobi, Detail aus dem Lutherfenster sVIII (Henning & Andres)



Abb. 5: Göttingen, St. Jacobi, Detail aus dem Wollenweberfenster sVI (Lauterbach & Schröder)

Offensichtlich sollte dem gotischen Innenraum von St. Jacobi ein Bildprogramm gegeben werden, das sich nicht erst in der Nahsicht entfaltet. Dies manifestiert sich insbesondere an den von Hubert Henning geschaffenen Bildfenstern des Chorpolygons, die das Kircheninnere beherrschen (Abb. 9-11). Solange Licht von außen in den Raum fällt, wirken die Darstellungen des zwölfjährigen Jesus im Tempel, der Kreuzigung und des Ganges nach Emmaus weiter in den Raum hinein als jedes andere Bildwerk der Kirche. Sie begrüßen den Besucher, wenn er von Westen her den Raum betritt, stehen ihm während des Gottesdienstes vor Augen und umfangen ihn, wenn er zum Abendmahl geht.

Zum Bildprogramm der Fenster in St. Jacobi

Wenn hier den Fenstern von St. Jacobi ein Programm zugeschrieben werden soll, so ist zu bedenken, dass es keine zusammenhängende Ausgangsplanung gab. Wie in den folgenden Beiträgen gezeigt werden wird, entwickelte sich die Konzeption der Bildfenster über einen längeren Zeitraum hinweg, während gleichzeitig die Innenrenovierung voranschritt. Die ausgeführten Fenster sind das Ergebnis eines Aushandlungsprozesses, an dem Theologen, Künstler und Stifter gleichermaßen beteiligt waren.

Dem systematischen Denken der Zeit um 1900 ist es zu verdanken, dass sich letztlich dennoch ein konsistentes Bildprogramm entwickelte. Dabei wurde vor allem die architektonische Trennung des Raumes in Langhaus und Chor wichtig.

Im Laufe der Kirchenbaugeschichte spielte diese Trennung eine sehr unterschiedliche Rolle: Im Mittelalter dürfte der Chorraum für Laien weitgehend unzugänglich gewesen sein. Nach der Reformation wurde der Chor für die Feier des nunmehr gemeinsam in beiderlei Gestalt eingenommenen Abendmahls genutzt, während das Langhaus als Predigtraum fungierte. Im 18. Jahrhundert wurde die Grenze zwischen Chor und Langhaus oftmals negiert: Gerade in der Architekturtheorie lässt sich ein Bestreben nachweisen, Altar und Kanzel möglichst nahe an das Gemeindegestühl heranzurücken. Dementsprechend wurden in St. Marien und in St. Johannis in Göttingen die Chorräume verkürzt – vergleichbare Pläne gab es auch in der Paulinerkirche und in St. Albani.[23] Im 19. Jahrhundert schrieb man Chorräumen hingegen wieder eine gesteigerte Sakralität zu.[24]

Die Glasfenster von St. Jacobi wurden auf die Hierarchisierung des Kirchenraums abgestimmt. So gibt es im Chor ein biblisch-neutestamentliches Programm. Im Zentrum steht die Kreuzigung (I). Sie wird gerahmt von zwei Darstellungen des die Schrift auslegenden bzw. lehrenden Christus, die chronologisch auf das Mittelbild abgestimmt sind: Links von der Kreuzigung sieht man die Darstellung des zwölfjährigen Jesus im Tempel (nII): Es ist der Beginn von Jesu Wirken als Schriftexeget. Rechts davon ist im Abendrot die Begegnung des Auferstandenen mit zwei Jüngern in Emmaus dargestellt (sII) – der Abschluss seines irdischen Lehrens. Die Kreuzigung wird durch

einen Spitzbogen deutlich herausgehoben und fungiert gleichsam als übergeordnetes Altarbild (Abb. 9-11).[25]

Außerdem sind im Chor in zwei Fenstern die vier Evangelisten dargestellt (nIV, nIII). Sie befinden sich an der nördlichen Langchorwand und haben damit keine Fernwirkung, können aber beim Abendmahl gesehen werden (Abb. 7, 8).

Bilder mit neutestamentlichen Szenen haben in lutherischen Kirchenräumen eine lange Tradition. Dabei ist die Kreuzigung Christi ein verbreitetes Altarbildmotiv. Reliefs mit dem zwölfjährigen Jesus im Tempel findet man an den Kanzeln der reformationsgeschichtlich bedeutenden Schlosskapellen in Torgau und Schwerin (Abb. 14).[26]

Demgegenüber gehört die Thematik der Langhausfenster genuin dem 19. Jahrhundert an. Hier sieht man keine biblischen Themen, sondern Reformations*geschichte*. Von den fünf Fenstern an der Südseite zeigen bzw. zeigten jeweils das erste, dritte und fünfte Szenen aus der Göttinger Lokalhistorie: Im östlichen Fenster sieht man, wie die lutherischen Wollenweber eine altgläubige Prozession stören (sVI). Im Mittelfenster wird Luther beim Verlesen der Göttinger Kirchenordnung am Palmsonntag 1530 dargestellt (sVIII). Vom westlichen, bis auf das Couronnement im Zweiten Weltkrieg zerstörten Fenster kennt man nur noch die Inhaltsangabe: „Das dritte Fenster der Südseite ist der Jugend gewidmet. Es zeigt die Errichtung der ersten evangelischen Schulen. Die Mönche weichen der Jugend: sie verlassen das Kloster, Melanchton führt Kinder hinein. (Sinnbild.)“ (sX).[27] Dazwischen sind Ornamentfenster mit Adlern eingesetzt (Abb. 20-25).

Anders als bei den Chorfenstern handelt es sich bei den Bildfenstern des Langhauses nicht um religiöse Darstellungen, sondern um Historienbilder, die die Wirkungen der Religion in der Welt vor Augen führen. Aus Sicht des 19. Jahrhunderts war es konsequent, diese dem Langhaus als Versammlungsort der Gemeinde zuzuordnen.

Dass man in dieser Zeit ein ausgeprägtes Bewusstsein für die unterschiedliche Höhenlage und Funktion von Langhaus und Chor hatte, zeigt beispielsweise ein Bericht über die Neugestaltung der Schweriner Schlosskirche aus dem Jahr 1869: „das Schiff ist die eigentliche Stätte der Gemeinde, hier wird das Wort gelehrt und hier ertönt der gemeinschaftliche Gesang der zu gleichem Zweck versammelten Menge; der Chor aber ist der Raum, in welchem durch Taufe und Abendmahl dem Christen die höchsten Güter des Lebens verliehen werden, wo ihm vom Altar herab der Segen ertheilt wird.“[28] Dementsprechend ist die thematische Verteilung der Bildfenster in St. Jacobi kein Einzelfall. Auch die von der Firma Henning & Andres gefertigten Langhausfenster der Berliner Marienkirche zeigten Persönlichkeiten der Reformationsgeschichte.[29]

Bei den Langhausfenstern von St. Jacobi bestand die Schwierigkeit, dass sich an den Wänden der Seitenschiffe eine Empore entlangzog. Das Wollenweberfenster (sVI) war hiervon nicht betroffen: das östliche Joch des Südseitenschiffs wurde von der Empore ausgespart (Abb. 40). Das Lutherfenster und das Melanchthonfenster (sVIII, sX) mussten hingegen so angelegt werden, dass man die Szenen über der Emporenbrüstung erkennen konnte. Dies scheint den Glaskünstlern gelungen zu sein, auch wenn es sich heute – nach dem Abbruch der Empore – nicht mehr genau nachvollziehen lässt.

Die Anordnung der Bildfenster ergab eine symmetrische Anordnung im fünfjochigen südlichen Seitenschiff. Diese Symmetrie wurde freilich bereits durch die mittelalterliche Bausubstanz vorgegeben, die jeweils im mittleren Seitenschiffsjoch ein Seitenportal aufweist. Dass Portale durch Bildfenster besonders hervorgehoben werden, ist in der Glasmalerei durchaus üblich. In St. Jacobi erblickte man beim Herausgehen aus dem Südportal über der Emporenbrüstung das Lutherfenster (sVIII). Als Hubert Henning 1925 ein Fenster zum Gedenken an die Gefallenen des Ersten Weltkriegs (heute wsXII) anfertigte, war es konsequent, dieses über dem Seitenportal des nördlichen Seitenschiffes anzuordnen, das bis dahin noch kein Bildfenster aufwies. Dabei bemühte er sich um eine formale Korrespondenz zum Lutherfenster, indem er das Bildfeld mit einem genasten Bogen rahmte (Abb. 34). Da ein entsprechender Bogen auch über der Kreuzigung im mittleren Chorpolygonfenster (I) sowie am Orgelprospekt (Abb. 39) auftauchte, steckte er im Kirchenraum gewissermaßen eine Kreuzform ab. Auch hier sieht man, wie im Zuge einer sukzessiv erfolgenden, keineswegs von vornherein durchgeplanten Ausstattung – an den Ersten Weltkrieg war 1901 noch nicht zu denken – ein inhaltlich wie formal abgestimmtes Bildprogramm entstanden ist.

1960 ist das Gedenkfenster für die Gefallenen des Ersten Weltkriegs in das Westfenster

des südlichen Turmnebenraums versetzt und der Orgelprospekt abgebrochen worden, so dass diese Kreuzform heute nicht mehr nachvollzogen werden kann. Im Nordseitenschiff befindet sich seit 1997 der moderne Fensterzyklus zum 22. Psalm von Johannes Schreiter.[30] Als Kunstwerk für sich stehend und Interaktionen mit den älteren Bildfenstern vermeidend, bringt dieser Zyklus ein alttestamentliches Thema in den Kirchenraum, das die Ausstattung aus der Zeit um 1900 bis dahin vermissen ließ.

[1] Zu den Nazarenern vgl. einführend Ausst.-Kat. Frankfurt/M. 1977; Ausst.-Kat. Rom 1981; Ausst.-Kat. Frankfurt/M. 2005.

[2] Vgl. Scholl 2007, S. 100-106. Ein Beispiel für die nazarenische Überzeugung, dass die Blüte italienischer Kunst von deren heteronomer Einbindung in funktionale Zusammenhänge abhängt, bietet Passavant 1820.

[3] Zitiert nach Binder 1874, S. 438f. Vgl. hierzu auch Droste 1980, S. 14-19; Büttner 1980, S. 64-76.

[4] Vgl. Büttner 1999, S. 61-264.

[5] Zur Ausmalung des Speyerer Doms vgl. u.a. Domkapitel Speyer 2012, passim; zur Ausmalung der Ludwigskirche in München vgl. Büttner 1999, S. 153-264.

[6] Vgl. hierzu Brönner 2005, S. 24-26; Dellwing 2005, S. 29-76.

[7] Vgl. Vaassen 1993, S. 19f. Zur Tätigkeit der Königlichen Glasmalereianstalt in München siehe auch Vaassen 2013, passim.

[8] Vgl. Vaassen 2013, S. 77-92.

[9] Vgl. ebd., S. 93-104.

[10] Vgl. ebd., S. 107-119 sowie Lymant 1980, S- 331-341.

[11] Vaassen 1993, S. 19.

[12] Vgl. Scholz 2013, S. 76-90, bes. S. 84f.

[13] Vgl. Rode 1974, S. 186-207.

[14] Vgl. den Beitrag von Harald Storz zur Firma Henning & Andres im vorliegenden Band.

[15] Vgl. Kokkelink 1968, S. 27.

[16] Zu dieser Kritik, die etwa von August Reichensperger geäußert wurde, vgl. u.a. Lymant 1980, S. 341; Vaassen 1993, S. 19f.

[17] Hier ist vor allem die 1852 gegründete Glasmalereifirma Statz & Cie und ihr Leiter Friedrich Baudri zu nennen – vgl. Lymant 1980, S. 343-345; Vaassen 1993, S. 20.

[18] Vgl. im Folgenden den Aufsatz von Harald Storz über Franz Lauterbach in diesem Band.

[19] Zum Medienbewusstsein von Conrad Wilhelm Hase und seinen Schülern vgl. Kokkelink 1968, S. 22, 51-56.

[20] Vgl. Becksmann/Korn 1992, S. 9-14, 17-20 mit Tafel III.

[21] Vgl. etwa die Ornamentik von nIII, nII und sII in St. Jacobi Göttingen mit dem sogenannten Fenster der Katharinenfragmente im Regensburger Dom (nach 1330) – siehe Fritzsche 1987, Tafel 205.

[22] Vgl. etwa Ferdinand Hodlers Studie zur „Schlacht bei Näfels“ von 1897 in Ausst.-Kat. Berlin/Paris/Zürich 1983, S. 283, 476, Kat.-Nr. 61.

[23] Vgl. Scholl 2015, S. 89-97.

[24] Vgl. ebd., S. 98 sowie den Aufsatz „Die Innenrenovierung der Göttinger Jacobikirche von 1900/1901“ im vorliegenden Band.

[25] Vgl. den Aufsatz „Die Innenrenovierung der Göttinger Jacobikirche von 1900/01“ im vorliegenden Band.

[26] Vgl. Krause 2004, S. 183; Bischoff 2011, S. 30f.

[27] Ahlbrecht 1934, 19. Mai.

[28] Stüler/Prosch/Willebrand 1869, unpag. (Kapitel „Das Innere des Schlosses“, Unterkapitel „Die Schlosskirche“).

[29] Vgl. Beeskow 2005, S. 293f.

[30] Vgl. Arndt 1998; Besser 2009.

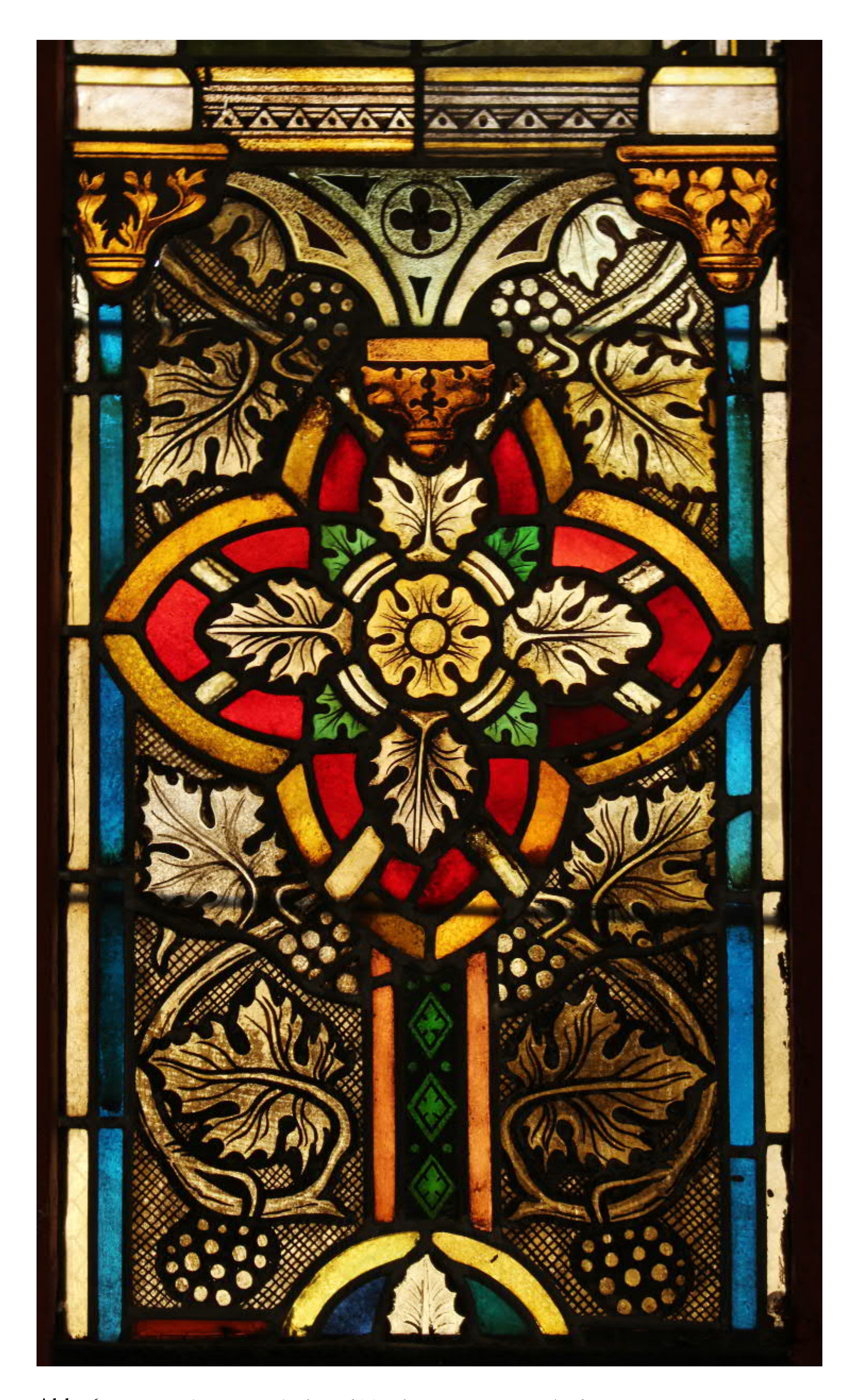


Abb. 6: nII Detail mit Weinlaub und Trauben (Henning & Andres 1900)

Die Fenster im Altarraum

Als der Hannoveraner Architekt Friedrich Jacob im Januar 1899 erste Pläne und Kostenschätzungen für die Innenrenovierung der Göttinger Jacobikirche vorlegte, bemängelte der Kirchenvorsteher Alexander Freise umgehend, dass bisher keine gemalten Altarfenster vorgesehen seien. Er „hoffe, es ließe sich dafür durch Zuwendungen Einzelner der größte Teil beschaffen."[1]

Für die weitere Planung nahm Superintendent Karl Kayser am 17. März 1900 Kontakt zur Glasmalwerkstatt Henning & Andres auf.[2] Am 10. April schloss der Kirchenvorstand vor Ort mit Hubert Henning einen Vertrag über die Fertigung sämtlicher Altarraumfenster einschließlich des Fensters in der nördlichen Prieche.[3] Auch die wichtigsten Bildmotive wurden erstmals abgesprochen: der zwölfjährige Jesus im Tempel, der Gekreuzigte und die Emmausjünger, dazu die vier Evangelisten. Die Gründe für die Wahl dieser Motive werden zwar nicht genannt, sind aber aus dem inneren Zusammenhang der beiden Außenszenen plausibel zu erschließen: Sowohl die Tempel- als auch die Emmausszene zeigen Jesus im Gespräch über die Heilige Schrift, das eine Mal ganz am Anfang noch vor Beginn seiner Wirksamkeit (Lukas 2,41-52), das andere Mal in einem letzten Gespräch mit zweien seiner Jünger (Lukas 24,13-35). Die Kreuzigung Jesu im Mittelfenster sollte über dem Altar mit seinen vielen Marienmotiven das Zentrum evangelischen Glaubens sichtbar machen.

Der Glasmaler scheint jedoch anders als Kayser und der Kirchenvorstand bei der Wahl des Emmausmotivs davon ausgegangen zu sein, dass das Mahl des Auferstandenen mit den beiden Jüngern vorgesehen war. Jedenfalls stellte Henning die Absprache der figürlichen Motive noch einmal zur Diskussion und schlug vor, im ersten der drei Altarfenster statt der Geburt Christi – hier trog Hennings Erinnerung an die Absprachen – die Taufe Jesu darzustellen. So würde doch „ein innigerer Zusammenhang der drei Darstellungen erreicht."[4] Er hielt das Motiv der Taufe Jesu offensichtlich für eine passende Ergänzung zum Mahl des Auferstandenen, das wiederum an das letzte Abendmahl Jesu vor der Kreuzigung erinnert. Damit wären die beiden evangelischen Sakramente Taufe und Abendmahl ins Bild gesetzt worden. Doch der Kirchenvorstand hielt an seinem ursprünglichen Auftrag fest.

Nachdem die Kirchenvorsteher Hennings erste Entwürfe begutachtet hatten, fassten sie am 8. Juni 1900 den Beschluss, „die mittleren drei Chorfenster bei dem jetzigen Renovationsbau der Jacobi Kirche mit folgenden Glasmalereien zu versehen: 1. in der Mitte die Kreuzigung Christi; links der 12jährige Jesus im Tempel, rechts das von Herrn F. geschenkte Bild der Emmahusjünger [sic!], um den Gedanken auszudrücken, daß der Herr in seinem Hause und bei den Seinen gegenwärtig ist und bleibt, der Jugend wie dem Alter zu Trost."[5]

Der genannte Herr F. war der Kirchenvorsteher Alexander Freise, der mit Ankündigung einer ersten Stiftung mit gutem Beispiel vorangegangen war. Im Blick auf die Kreuzigungsdarstellung wurde der Glasmaler um einige Korrekturen seines Entwurfs gebeten, die im Sitzungsprotokoll jedoch nicht näher benannt sind.

Nach Begutachtung und Freigabe der korrigierten Entwürfe teilte Henning, der inzwischen auch am Auftrag für das Reformationsfenster arbeitete, Anfang September mit, dass die Altarraumfenster nicht vor Weihnachten fertig würden.[6] Die Werkstatt, die gleichzeitig eine Reihe anderer Aufträge in Arbeit hatte[7],

gab damit erstmals zu erkennen, dass sie unter Zeitdruck stand und den vereinbarten Liefertermin im September nicht einhalten konnte.

In den folgenden Septemberwochen wurden weitere Detailwünsche geklärt, z.B. bezüglich des linken Chorraumfensters, für das Henning eine unkolorierte Detailzeichnung geschickt hatte. „Die veränderte Stellung des Jesus-Kindes in dem Teilcarton entspricht ganz unserer Meinung. Wir bitten also dies Fenster sofort auch in Angriff zu nehmen."[8] Anfang Oktober legte Henning dann einen kolorierten Entwurf dieses Fensters vor und kündigte am 20. Oktober an, dass die drei Hauptchorfenster im November eingesetzt werden, die übrigen erst zum Christfest. „Leider durch augenblickliche Überhäufung etwas langsam."[9]

Am 1. November 1900 legte die Werkstatt Entwürfe für die übrigen Fenster im Chorraum vor, schlichte Gläser im Süden, die „durch die Verwendung von viel hellen Tongläsern genügend Licht in den Altarraum bringen" und im Norden die vier Evangelisten.[10] In Ergänzung der Evangelisten schlug Henning für das anschließende Fenster im Kirchenschiff (nV) Bilder von Luther und Melanchthon vor.[11] „Mit der Fertigstellung der anderen Fenster sind wir eifrig beschäftigt."[12]

Am 5. November konnte der Superintendent dem Kirchenvorstand mitteilen, dass die Finanzierung sämtlicher Chorraumfenster durch Spenden, Stiftungen und Rücklagen gesichert sei.[13] Zwei kleinere Chorraumfenster (die Evangelistenfenster) könnten bezahlt werden aus Konfirmandenspenden anlässlich der Konfirmationen 1898, 1899, 1900 und durch erhoffte Konfirmationsspenden 1901, notfalls ergänzt aus der Baukasse. „Ein großes Chorfenster sei aus verschiedenen früheren Beiträgen unter Zuhülfenahme des aus der Postschen Stiftung angesammelten Fonds zu beschaffen, ebenfalls mit Zuschuß." Das Emmausfenster schenke ein „Ungenannter" (gemeint ist der Kirchenvorsteher Freise). Eines der südlichen Fenster könnte aus den Konzerteinnahmen von Frau Professor Behrendsen finanziert werden, das kleinere aus Spenden von Frau von Uslar und Frau von Adelebsen.[14]

Am 11. Dezember teilte die Werkstatt mit, dass die drei mittleren Chorfenster bereits im Versand seien und bis Weihnachten eingesetzt werden können.[15] Am 19. Dezember bestätigte Superintendent Kayser den Einbau und schrieb an die Werkstatt: „Wir können Ihnen nur unsere vollst. Anerkennung dafür aussprechen."[16] Allerdings mussten noch Unklarheiten bezüglich der Lieferung von Schutzgittern ausgeräumt werden.

Anfang Januar 1901 berichteten das Göttinger Tageblatt und die Göttinger Zeitung über den Einbau der Fenster: „Von den drei Fenstern zeigt das mittlere über dem Altar befindliche Christus am Kreuz, während das linker Hand uns jene Tempelscene im Bilde vorführt, wo die Eltern den 12jährigen Jesus wiederfinden und dieser auf ihre Frage antwortet: ‚Wisset Ihr nicht, daß ich sein muß in dem, das meines Vaters ist?' Das Fenster zur rechten Seite ist von den Geschwistern Freise gestiftet und zeigt Christus, der sich von den Jüngern verabschieden will; darunter die Inschrift: ‚Bleibe bei uns, denn es will Abend werden.' Die Fenster sind sehr schön ausgeführt und bilden eine Zierde für die Kirche."[17]

Die schlichten Fenster für die Südseite des Chorraums waren Ende Januar 1901 noch nicht in Arbeit, da die Zeichnungen für die Stifterwappen von Adelebsen und von Uslar noch nicht geliefert worden waren.[18] Doch spätestens kurz vor der Einweihung am 25. März 1901 werden auch die übrigen Chorraumfenster fertiggestellt gewesen sein. (HS)

---

[1] KKA Gö, PfrA St. Jacobi, HS 2.5, S. 327f. (Protokoll vom 12.1.1899). Vgl. auch Freises Urteil S. 335 (Protokoll vom 23.2.1899): Auf eine Vergoldung des Altars, die Erneuerung der Kanzel, der Orgel und die Beschaffung geschnitzter Chorstühle „könne man verzichten. Dagegen halte er gemalte Chorfenster für erforderlich, stimme aber dafür, daß dieselben nicht in den Anschlag aufgenommen [werden], sondern die Beschaffung der Kosten der Privatwohltätigkeit wegen dem kirchlichen Gemeinsinne überlassen bleibe."

[2] KKA Gö, PfrA St. Jacobi, A 513.21: Schreiben von Kayser an Henning & Andres vom 17.3.1900.

[3] KKA Gö, PfrA St. Jacobi, HS 2.5, S. 375 (Protokoll vom 10.4.1900).

[4] KKA Gö, PfrA St. Jacobi, A 513.21: Schreiben von Henning & Andres an Kayser vom 23.4.1900.

[5] KKA Gö, PfrA St. Jacobi, HS 2.6., S. 1 (Protokoll vom 8.6.1900).

[6] KKA Gö, PfrA St. Jacobi, A 513.21: Schreiben von Henning & Andres an Kayser vom 3.9.1900.

[7] Gleichzeitig arbeitete die Werkstatt z.B. an großen Fensterzyklen für St. Marien in Uelzen und St. Michaelis in Braunschweig. In diesen beiden Kirchen zeigen die linken Chorraumfenster eine Geburt Jesu, vermutlich der Grund für Hennings Motivverwechslung. Außerdem waren zeitgleich mehrere Aufträge für kleinere Kirchen zu erledigen und ein großer Zyklus für St. Kilian in Marienmünster-Vörden (Westfalen) in Planung.

[8] KKA Gö, PfrA St. Jacobi, A 513.21: Schreiben von Henning & Andres an Kayser vom 11.9.1900 und Antwortschreiben Kaysers vom 15.9.1900.

[9] KKA Gö, PfrA St. Jacobi, A 513.21: Schreiben von Henning & Andres an Kayser vom 20.10.1900.

[10] KKA Gö, PfrA St. Jacobi, A 513.21: Schreiben von Henning & Andres an Kayser vom 1.11.1900.

[11] Da eine Lutherdarstellung scheinbar bereits für die Kanzel vorgesehen war, kam dieser Vorschlag nicht zur Ausführung, sondern wurde durch ein Teppichfenster ersetzt. Aber Hennings Vorschlag könnte einen Anstoß für das dritte Reformationsfenster im Südschiff gegeben haben, in dem Melanchthon Jungen und Mädchen ins Paulinerkloster, ins zukünftige Gymnasium, geleitet.

[12] KKA Gö, PfrA St. Jacobi, A 513.21: Schreiben von Henning & Andres an Kayser vom 1.11.1900.

[13] KKA Gö, PfrA St. Jacobi, HS 2.6., S. 16f. (Protokoll vom 5. Nov. 1900).

[14] Merkwürdigerweise fehlt die Finanzierung eines dritten Chorraumfensters.

[15] KKA Gö, PfrA St. Jacobi, A 513.21: Schreiben von Henning & Andres an Kayser vom 11.12.1900.

[16] KKA Gö, PfrA St. Jacobi, A 513.21: Schreiben von Henning & Andres an Kayser vom 17.12.1900 und Kaysers Antwort vom 19.12.1900.

[17] Göttinger Tageblatt vom 4.1.1901. Siehe auch Göttinger Zeitung vom 8.1.1901.

[18] KKA Gö, PfrA St. Jacobi, A 513.21: Schreiben von Henning & Andres an Kayser vom 26.1.1901. Am Rand steht als Antwortnotiz von Kayser: „Möchten nachsehen, Wappen seien übersandt.“

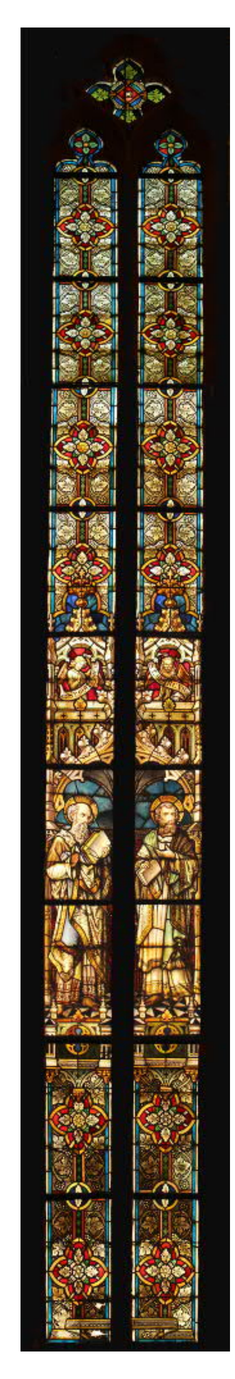


Abb. 7: nIV Die Evangelisten Matthäus und Markus (Henning & Andres 1900)

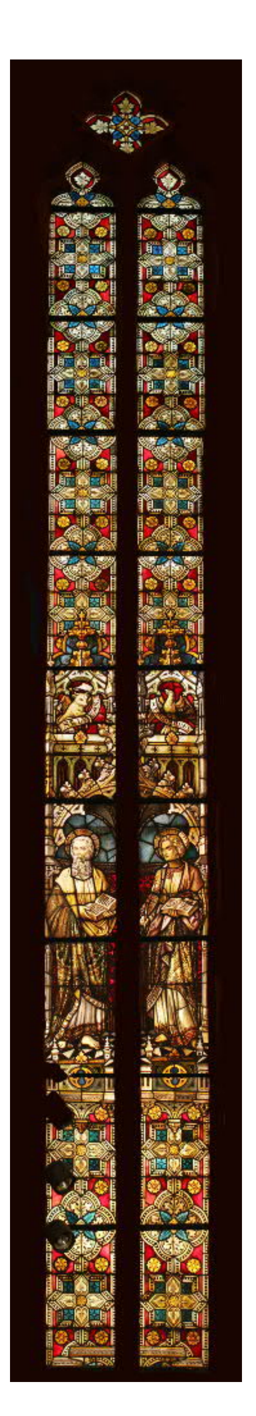


Abb. 8: nIII Die Evangelisten Lukas und Johannes (Henning & Andres 1900)



Abb. 9: nII Der zwölfjährige Jesus im Tempel (Henning & Andres 1900)

Abb. 10: I Kreuzigung Christi (Henning & Andres 1900)

Abb. 11: sII Gang nach Emmaus (Henning & Andres 1900)

Bildfenster nIV
Die Evangelisten Matthäus und Markus

Henning & Andres 1900

Bez. über dem Bildfeld in der linken Lanzette: Engel mit Schriftband „ST. MATTHAEVS“, über dem Bildfeld in der rechten Lanzette: Löwe mit Schriftband „ST. MARCUS.“

Abb. 6, 7, 12

Die beiden zweibahnigen Fenster an der Nordseite des Altarraums zeigen die vier Evangelisten. Obgleich jede Maßwerklanzette einer einzelnen Figur zugeordnet ist, wird das Bildfeld jeweils durch einen die Lanzetten übergreifenden Bogen zusammengefasst. Vermutlich wollte Hubert Henning die Evangelistenfenster an die übrigen Fenster angleichen, deren Bildfelder ebenfalls die gesamte Fensterbreite einnehmen und über die einzelnen Maßwerklanzetten hinausgehen.

Er komponierte einen komplizierten, zwischen perspektivischer Räumlichkeit und Bildflächigkeit changierenden Umraum für die Figuren. Im Hintergrund umfängt eine rot ausgeschlagene, gerundete Rückwand jeweils zwei Evangelisten. Ein Gewölbe rahmt wiederum jeden einzelnen Evangelistenkopf. Die mit Heiligenscheinen ausgezeichneten Figuren stehen weit im Vordergrund auf einem Fliesenfußboden und halten ihre Evangelienbücher in den Händen. Mit ihren Gewändern überschneiden sie zum Teil die rahmenden Säulen, welche den Bogen tragen.

Matthäus und Markus halten ihre Bücher geschlossen. Matthäus ist als alter Mann mit Glatze, Haarkranz und Bart dargestellt, der dozierend seine rechte Hand erhebt. Markus erscheint demgegenüber etwas jünger. Sein Haar ist noch nicht ergraut. Charakteristisch für die Glasmalerei von Henning und Andres sind die priesterlich reichen Gewänder.

Über den Figuren erscheinen in Baldachinen die geflügelten Evangelistensymbole und halten Schriftrollen mit den jeweiligen Namen: der Engel für Matthäus und der Löwe für Markus. (CS)

Bildfenster nIII
Die Evangelisten Lukas und Johannes

Henning & Andres 1900

Bez. über dem Bildfeld in der linken Lanzette: Stier mit Schriftband „ST. LVCAS.“, über dem Bildfeld in der rechten Lanzette: Adler mit Schriftband „ST. JOHANNES“

Abb. 8, 13

Lukas und Johannes haben ihre Bücher aufgeschlagen. Lukas erscheint als Greis mit weißen Haaren und langem Bart. Johannes ist hingegen ganz im Sinne der Darstellungstradition als bartloser Jüngling verbildlicht. Seine nach oben gerichteten Pupillen weisen ihn als Seher aus – Johannes galt auch als Verfasser der Apokalypse. In den Baldachinen darüber sind wieder die entsprechenden Evangelistensymbole zu finden: der Stier für Lukas und der Adler für Johannes.

Die vier geflügelten Wesen gehen auf eine Vision des Propheten Hesekiel (Hes. 1, 5-10) zurück. Hier handelt es sich um viergesichtige Gestalten, von denen jede einen Menschen-, Löwen-, Stier- und Adlerkopf trägt. In der Offenbarung des Johannes (Offb. 4) kommen sie erneut vor und umstehen den himmlischen Thron – diesmal hat jedes Wesen einen einzelnen Kopf. Schon im 2. Jahrhundert wurden sie mit den vier Evangelisten in Verbindung gebracht.

An den Evangelistensymbolen lassen sich auf exemplarische Weise Hubert Hennings Gestaltungsmittel erfassen. Er hat seine Kompositionen bewusst dicht und kompliziert angelegt. So überschneiden die offenen Dreipässe der Baldachine vielfach die Evangelistensymbole. Zum einen strebte der Künstler wohl nach einem ‚gotischen‘ Aussehen. Zum anderen arbeitet er daran, die Raumillusion immer wieder in die Flächigkeit der Fensterscheiben zurückzuführen. Hierzu tragen auch die Schriftbänder mit den Namen bei, die weitgehend bildparallel gehalten werden. (CS)



Abb. 12: nIV Evangelisten Matthäus und Markus, Detail

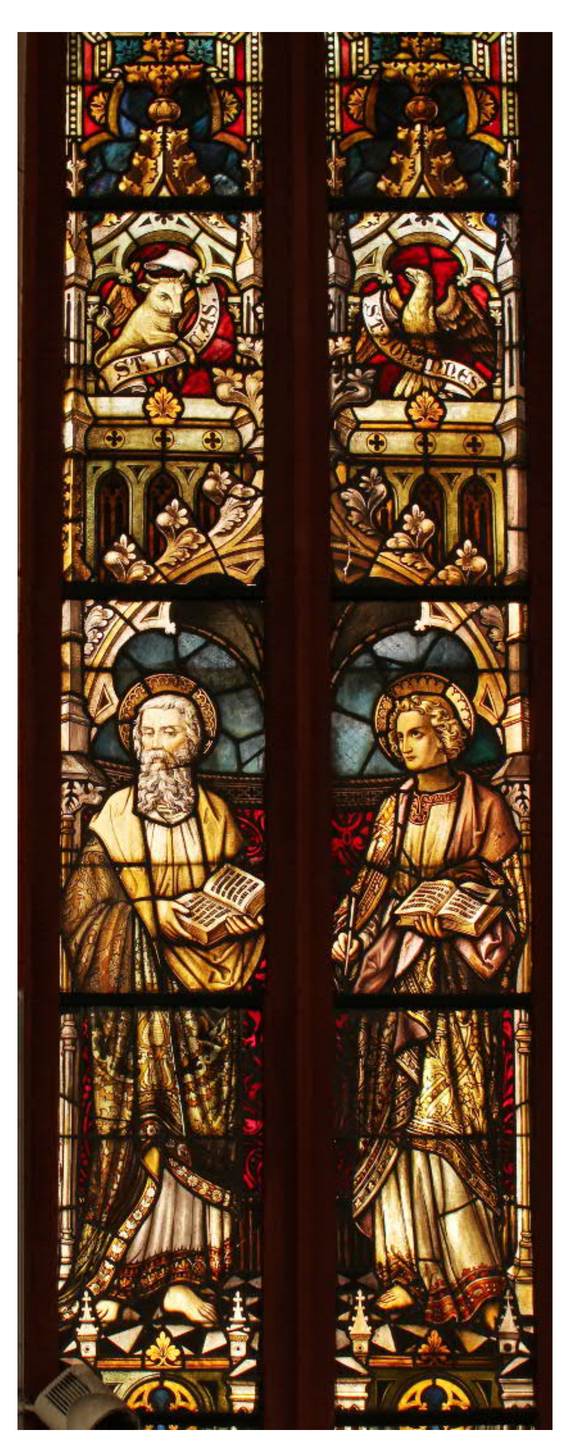


Abb. 13: nIII Evangelisten Lukas und Johannes, Detail

Bildfenster nII
Der zwölfjährige Jesus im Tempel

Henning & Andres 1900

Bez. unten: Engel mit Schriftband, das sich über alle drei Lanzetten windet:
„Wisset ihr nicht
daß ich sein muß
in dem das mei
nes Vaters ist?
Ev. St. Lucae. 2.“
Signiert unten rechts:
„Henning u Andres |
Glasmaler Hannover 1900“

Abb. 9, 15



Abb. 14: Simon Schröter: Der zwölfjährige Jesus im Tempel, Mittelrelief am Kanzelkorb der Torgauer Schlosskapelle

Im Lukasevangelium (2, 41-51) wird berichtet, dass Maria und Joseph alljährlich mit Jesus zum Passahfest nach Jerusalem gingen. Als Jesus zwölf Jahre alt war, verloren ihn seine Eltern in der Stadt – erst nach drei Tagen fanden sie ihn im Tempel wieder, wo er mit den Schriftgelehrten in theologische Gespräche vertieft war.

In der Glasmalerei des 19. und frühen 20. Jahrhunderts ist das Motiv des zwölfjährigen Jesus im Tempel eher selten. Für das lutherische Selbstverständnis spielt dieses Thema allerdings von Anfang an eine bedeutende Rolle, denn es zeigt Jesus bei der Auslegung der Heiligen Schrift. Eine ähnliche Darstellung findet sich daher schon an prominenter Stelle als Mittelbild der Kanzel in der Torgauer Schlosskapelle, die 1544 von Luther persönlich eingeweiht wurde (Abb. 14). In Torgau wie in Göttingen wird Jesus als Vorbild evangelischen Predigens gezeigt.

Jesus steht mit inspiriert leuchtendem Antlitz im Zentrum. Sein Kopf wird durch einen strahlenden Heiligenschein hervorgehoben – der hellste Bereich des gesamten Bildes, zumal die Heiligenscheine von Maria und Joseph, die von links in den Raum treten, abgedunkelt sind.

Der Zwölfjährige trägt keine Kleidung aus dem Zimmermannsmilieu, sondern ein kostbares, weißes Gewand. Dadurch wird sein Wirken ins Symbolische gehoben und die Hoheit des göttlichen Kindes betont. Um Jesus scharen sich Schriftgelehrte mit überwiegend nachdenklichen Gesichtern. In der rechten unteren Ecke steht ein Korb mit Schriftrollen.

Hubert Henning zeigt den Tempel als gotisierende Kulissenarchitektur: Ein solcher Anachronismus ist für ihn charakteristisch. Der Glaskünstler knüpft an die mittelalterliche Praxis an, biblische Szenen zu vergegenwärtigen, verlegt seine Darstellungen aber nicht in die eigene Gegenwart um 1900, sondern historisierend in die des renovierten Kirchengebäudes von St. Jacobi. Im Hintergrund sind zwei Skulpturen dargestellt – die Schriftrollen legen nahe, dass es sich um Propheten handelt. Leider ergeben die Texte auf den Schriftrollen keinen konzisen Sinn.

Die Raumarchitektur zeigt Anklänge an Synagogenausstattung, ohne diese präzise zu erfassen. So könnte der runde Baldachin über Jesus die Bekrönung einer Bima darstellen - jenen Platz in einer Synagoge, von dem aus der Tora vorgelesen wird. Eine vergleichbare Bekrönung zeigt schon das Kanzelrelief in der Torgauer Schlosskapelle (Abb. 14). (CS)

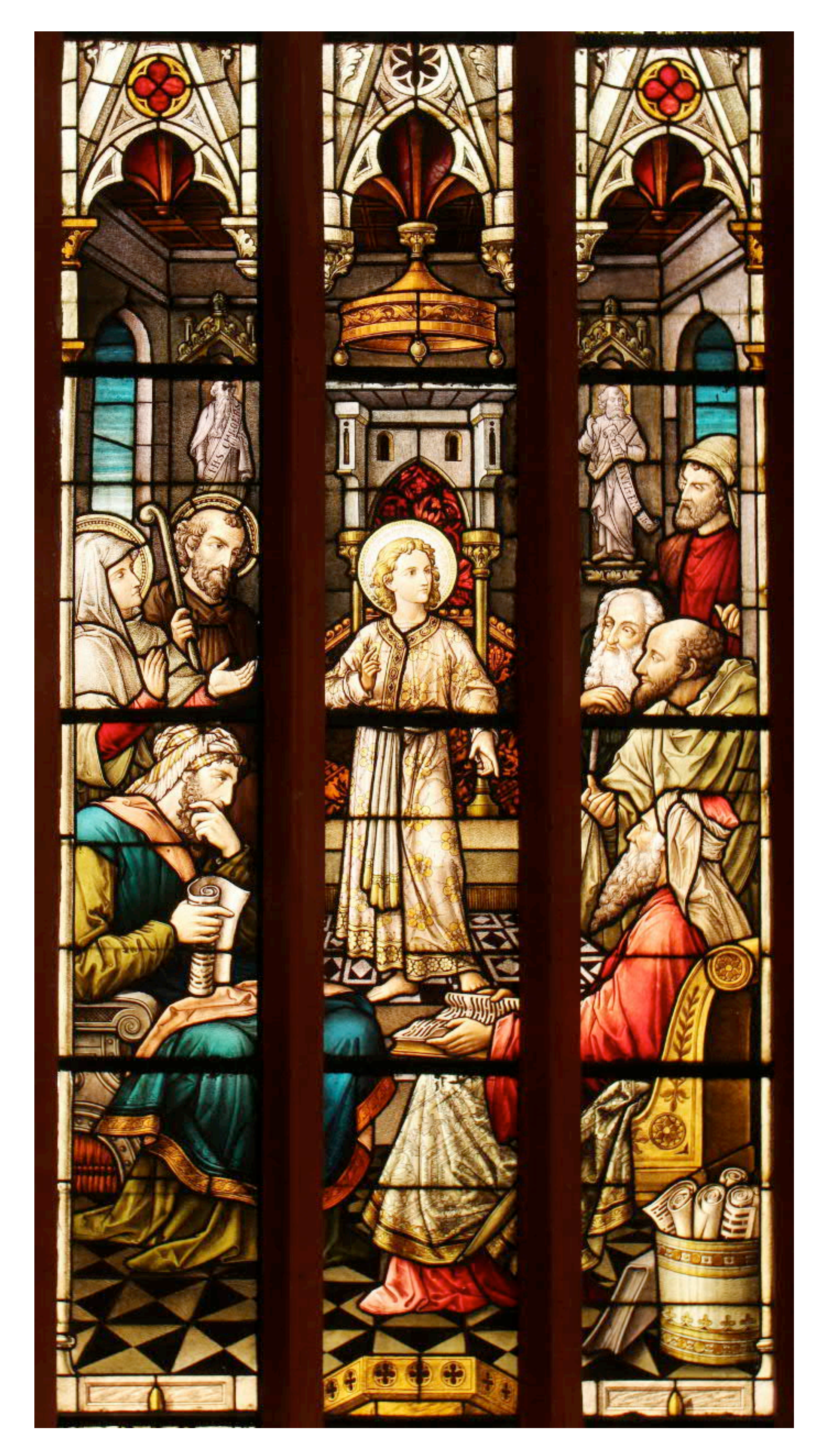


Abb. 15: nII Der zwölfjährige Jesus im Tempel, Detail

Bildfenster I
Kreuzigung Christi

Henning & Andres 1900

Abb. 10, 16, 41

Das Kreuzigungsfenster übernimmt in der Ausstattung von St. Jacobi die Funktion eines zweiten Altarbildes. In der Mittelachse angeordnet, bildet es gleichsam ein Korrektiv zum darunter stehenden mittelalterlichen Retabel, dessen Marienikonographie den Restauratoren um 1900 vermutlich zu ‚katholisch' erschien. Ähnlich ging Conrad Wilhelm Hase 1863 bei der Göttinger Marienkirche vor: Hier wurde zwar das mittelalterliche Retabel rekonstruiert, an die Stelle der erhaltenen spätgotischen Madonnenstatue jedoch ein neues Kruzifix eingefügt. Beide Beispiele zeugen von einem Bestreben, lutherische Inhalte in gotisierenden Formen zu veranschaulichen.

Das Streben nach einem mittelalterlichen Aussehen kennzeichnet auch Hubert Hennings Darstellung der Kreuzigung Christi. Das Bildfeld wird gegenüber den Bildern in den Nachbarfenstern durch einen genasten Bogen hervorgehoben. Charakteristisch für Henning sind eine dichte, geradezu verschachtelte Anordnung der Figuren und vielfach gebrochene Gewandfalten, die offenbar ‚gotisch' wirken sollen. Die Perspektive weist vermutlich bewusst angelegte Brüche auf: Während der vertikale Balken des Kreuzes weit hinter dem rahmenden Bogen zu stehen scheint, überschneidet der Querbalken diesen Bogen.

Jesus schwebt mit geneigtem Haupt, geschlossenen Augen und diagonal ausgestreckten Armen mehr vor dem Kreuz, als dass er daran hängt. Mit seiner rechten Hand vollführt er einen Segensgestus – eine Besonderheit, die man auch bei anderen Kreuzigungsdarstellungen Hubert Hennings findet. Links unter dem Kreuz ist im Profil Maria dargestellt, die voller Trauer die Hände zum Gebet ringt. Hinter ihr steht (ungewöhnlicherweise links unter dem Kreuz) der Hauptmann, der mit seiner Rechten auf den Gekreuzigten weist und bekennt, dass dieser Gottes Sohn ist. Am Fuße des Kreuzes kniet rechts Maria Magdalena mit einem Salbgefäß. Hinter ihr steht in ergebener Gebetshaltung der Evangelist Johannes.

Henning betont den symbolischen Charakter der Szene. Das Kreuz ist grün und erscheint so als Baum des Lebens. Der Hintergrund zeigt keinen ‚realen' Himmel, sondern eine teppichartig mit floralen Ornamenten verzierte blaue Fläche. Der Schädel unter dem Kreuz markiert die Hinrichtungsstätte Golgatha: nach ikonographischer Tradition ist dies der Schädel Adams. Ein bemerkenswertes Detail bilden die beiden Engel, die in Kelchen das Blut sammeln, das aus den Handwunden Christi fließt. Dieses aus der frühchristlichen Ikonographie stammende Bildmotiv verbindet die Kreuzigung mit dem Abendmahl, das im Altarraum im Angesicht dieses Fensters gefeiert wird. Der Tod Christi gilt evangelischer Frömmigkeit als alleiniger Schlüssel zum Heil der Menschen, an dem die Christen im Abendmahl Anteil gewinnen.

Die Ornamentik unterhalb des Bildes zeigt Tauben und Löwen, die sich allegorisch auf die Sanftheit und überwindende Stärke von Jesus beziehen lassen (Abb. 41). Ein Sinnbild für den Opfertod Christi ist der Pelikan im zentralen Vierblatt des Couronnements. Er reißt sich alten Vorstellungen zufolge die Brust auf, um seine Jungen zu füttern. Weinranken und Trauben umgeben den Pelikan und verweisen erneut auf das Abendmahl. (CS)

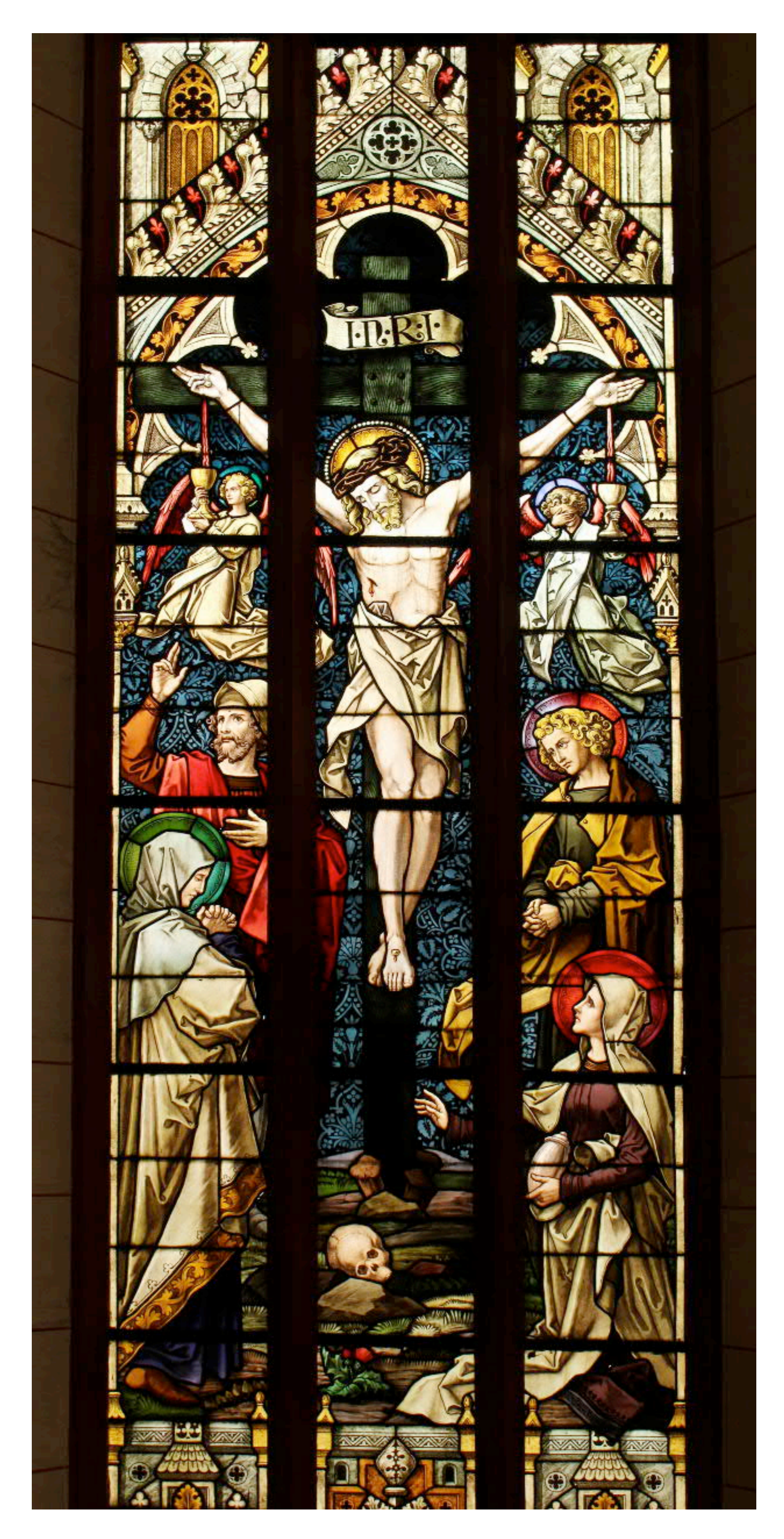


Abb. 16: I Kreuzigung Christi, Detail

Bildfenster sII
Gang nach Emmaus

Henning & Andres 1900

Bez. unten: Engel mit Schriftband, das sich über alle drei Lanzetten windet: „Bleibe bei uns denn es will Abend [wer]den und der Tag hat sich geneiget. Ev. St. Lucae 24“
Signiert unten rechts: „Henning u. Andres | Glasmaler Hannover 1900“
Stifterinschrift unten in der mittleren Lanzette (stark beschädigt): „[...]enken an unsere teuren Eltern / [...]guste Freise, August und / [...]“

Abb. 11, 17

Nach seiner Kreuzigung und Auferstehung tritt Christus ‚incognito‘ zu zwei Jüngern auf dem Weg nach Emmaus (Luk. 24,13-35). Erst als er dort mit ihnen zu Tisch sitzt und wie am Abend vor seinem Tod das Brot bricht, erkennen sie ihn.

Das Bildfenster zeigt nicht das Mahl, sondern die Ankunft in Emmaus. Links im Hintergrund erhebt sich das Haus, in das die Jünger Jesus einladen. Auf dessen Dach wächst Efeu – ein Symbol für Treue und ewiges Leben. Rechts öffnet sich der Blick in die Landschaft.

Jesus ist – wie auch bei den übrigen Fenstern des Chorpolygons – in der mittleren Fensterbahn dargestellt. Ein Kreuznimbus bezeichnet ihn. Links lädt ein Jünger Jesus in das Haus ein. Stab und Kalebasse weisen ihn als Wanderer aus. Der rechte, in Rückenansicht dargestellte Jünger bekräftigt die Einladung.

Der Auferstandene erscheint – wie in der Darstellung des Zwölfjährigen im Tempel – als die Schrift auslegender Lehrer und erklärt den beiden Jüngern aus den Büchern der Propheten den Sinn seines Todes. Was den beiden verborgen ist, ist dem Betrachter deutlich: Der Auferstandene ist an seinen Wundmalen und an seinem Kreuznimbus zu erkennen.

Wie aus einem Kirchenvorstandsprotokoll von 1900 hervorgeht, sollte das Emmausfenster verdeutlichen, „daß der Herr in seinem Hause und bei den Seinen gegenwärtig ist und bleibt, der Jugend wie dem Alter zu Trost.“ (KKA Gö, PfrA St. Jacobi, HS 2.6. Kirchenvorstandsprotokolle 1900-1912, S. 1, 8. Juni 1900)

Rechts deutet der gerötete Himmel auf die abendliche Tageszeit. Im Hintergrund ist Jerusalem als nordalpine, mittelalterliche Stadt dargestellt. Wie bei der Tempeldarstellung beim zwölfjährigen Jesus im Tempel wird weder der Orient noch die Gegenwart des 19. Jahrhunderts dargestellt, sondern das Mittelalter als eine Zeit, an die man mit den Fenstern stilistisch anzuknüpfen sucht. Rechts erkennt man im Mittelgrund einen der beiden Jünger auf dem Weg nach Emmaus. Auch die mehrfache Darstellung derselben Figuren in einem Bild ist ein Archaismus, den man von mittelalterlichen Darstellungen kennt. (CS)

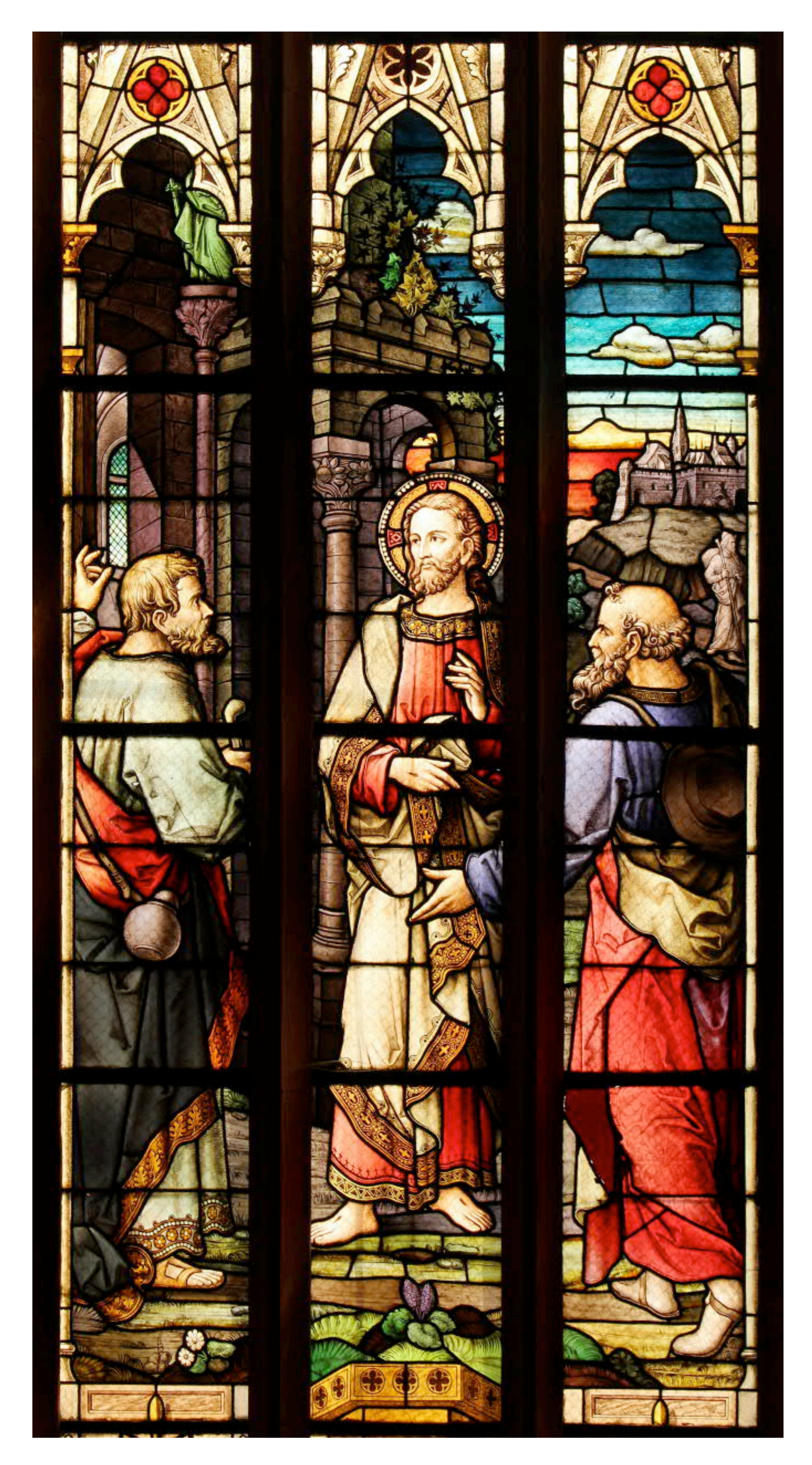


Abb. 17: sII Gang nach Emmaus, Detail

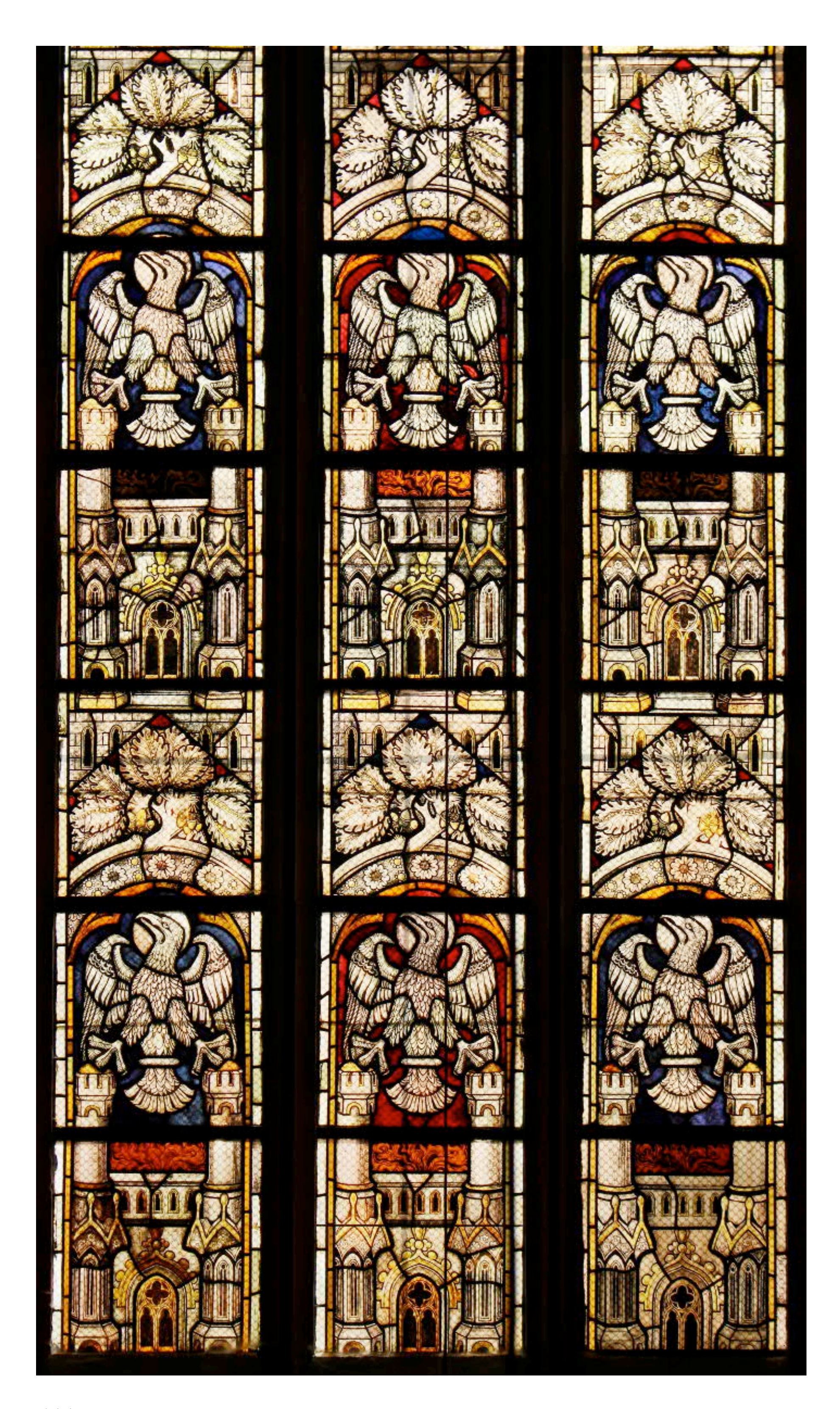


Abb. 18: sIX Detail mit Adlern (Lauterbach & Schröder 1901)

Die Fenster im Langhaus

Das Lutherfenster

Drei „neue Chorfenster mit schöner Glasmalerei“ und „Tapetenmuster für andere Fenster“ seien vorgesehen – so übermittelte es Superintendent Kayser am 17. März 1900 der Werkstatt Henning & Andres.[1] Doch diese Pläne gerieten in Bewegung durch das Angebot einer zusätzlichen Stiftung: Am 6. Juli 1900 teilte Kayser dem Kirchenvorstand mit, „daß die Familie der von Schnehen, vertreten durch den Rittmeist. von Schnehen-Kützkow ~~in Berlin~~ sich in Erinnerung daran, daß vielfache Beziehungen diese Familie mit der Jacobi Kirche verbinden, ein gemaltes Kirchenfenster mit dem Familienwappen zu stiften beabsichtigt.“[2] Diese Ankündigung gab den entscheidenden Anstoß für ein erstes reformationsgeschichtliches Fenster.

Nachdem die Kontakte des Rittmeisters anfangs über den Kirchenvorsteher Carl Töpperwien gelaufen waren, wandte sich Gustav von Schnehen-Kützkow (1856-1928) am 18. Juli 1900 direkt an den Superintendenten und Kirchenvorstandsvorsitzenden.[3] Die Familie wolle mit der Stiftung an ihren Vorfahren, den Göttinger Bürgermeister und Förderer der Reformation Hans von Sneen erinnern, der seinen Sohn David 1529 als erstes Kind in Göttingen habe lutherisch taufen lassen. Deshalb sei die Stiftung an die Bedingung geknüpft, dass im Fenster, „wenn nicht durch Darstellung darauf bezüglicher Scenen, so doch wenigstens durch Anbringung seines Wappens“ samt Wappenunterschrift auf jene Taufe 1529 hingewiesen werde. Dies vorausgesetzt, sage die Familie zu, „eins von den beiden kleinen, bunten Fenstern biblischen Inhalts – als Gegenstück zu dem von der Freifrau von Uslar geschenkten – zu stiften.“

Die Stiftungsabsicht bezog sich also zunächst auf die nördlichen Chorraumfenster, doch angeregt durch die Mitteilung von Schnehens waren Kaysers Überlegungen längst weitergegangen, wie der Rittmeister von Töpperwien erfahren hatte. So wusste auch er schon, „daß für die Veranschaulichung der Reformationszeit ein besonderes Fenster über der Mittelthür der Südseite in Aussicht genommen sei und dieses Fenster eventuell Gelegenheit zur Aufrechterhaltung des Gedächtnisses an Hans v. S. bieten würde. Die Scene, wo der Rath der Stadt von der Rampe des Rathhauses der Bürgerschaft die Annahme der lutherischen Lehre verkündigt, würde dazu sehr geeignet sein.“[4] Falls ein solches Fenster zur Ausführung kommen sollte, würde man dieses gern stiften (sVIII).

Kayser begann nun umgehend mit weiteren Planungen. Bereits am 25. Juli bestätigte der Glasmaler Hubert Henning eine entsprechende Anfrage.[5] Einen Tag darauf schickte Kayser an Henning eine Federzeichnung von eigener Hand (Abb. 19).[6] Sie zeigt nicht die Szene, die der Rittmeister vorgeschlagen hatte, sondern die Verlesung der Göttinger Kirchenordnung im Innenraum der Jacobikirche.

Am 1. August erbat Henning ergänzend ein Foto des Altarraums und die angekündigten Porträts von Elisabeth von Calenberg und Antonius Corvinus, „damit wir dann mit Erstellung des Cartons beginnen können.“[7] Zwei Tage später schickte Kayser die gewünschten Fotos nach Hannover.

In den folgenden Wochen schritt die Erstellung des Kartons nur langsam voran. Henning teilte mit, dass ihm immer noch kein Porträt des Bürgermeisters vorliege und die Darstellung des Wappens noch nicht geklärt sei.[8]

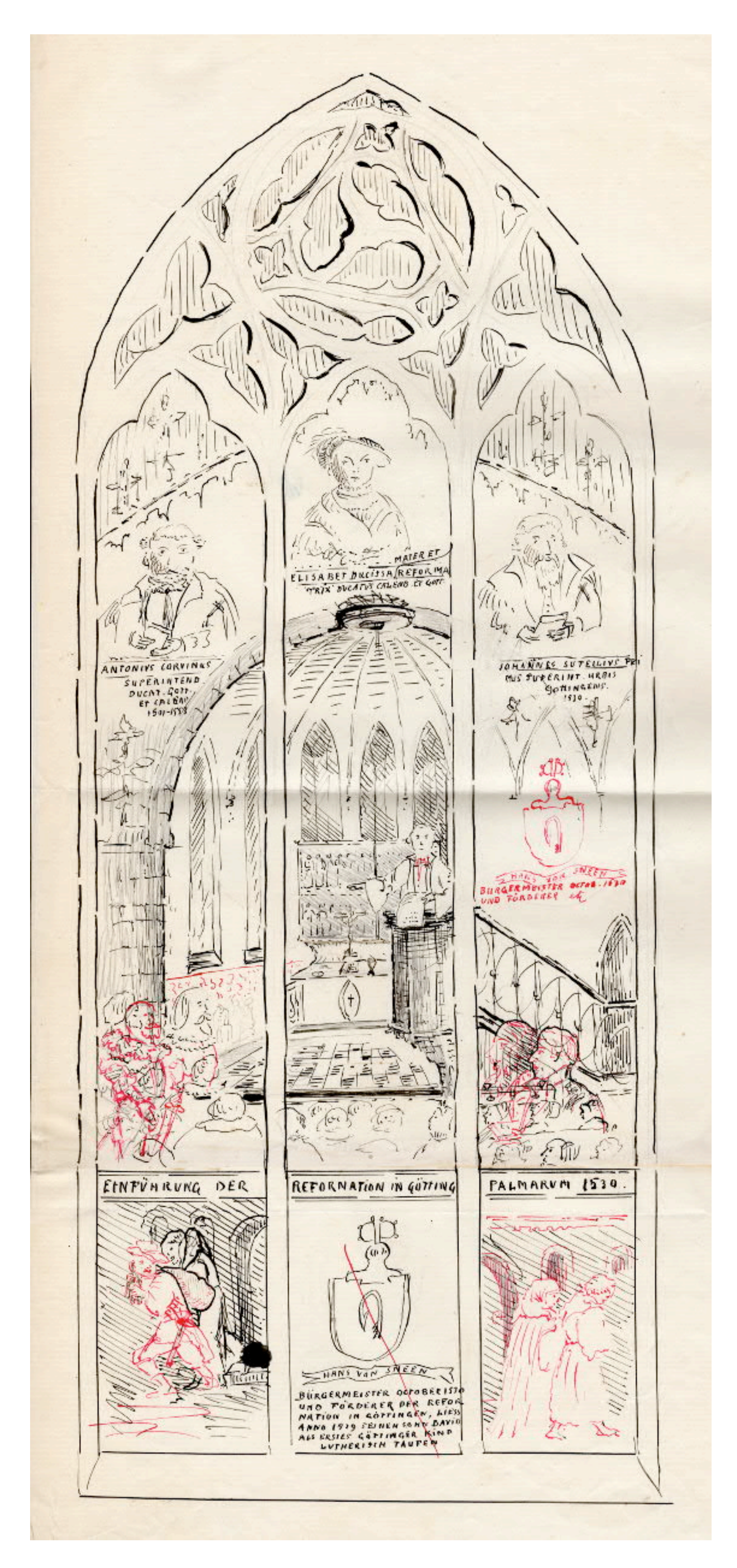


Abb. 19: Karl Kayser: Konzeptionszeichnung für das Lutherfenster

Im gleichen Schreiben äußerte er auch erstmals seinen Unmut, dass für weitere Fenster die Konkurrenz Lauterbach & Schröder hinzugezogen werden solle. Dies gefährde die Gesamtwirkung der Fenster. „Wir hätten nach Neujahr Zeit genug gehabt die Arbeiten mit zu übernehmen."

Am 11. September übersandte Henning zwei Skizzen nach Göttingen. Er beabsichtigte inzwischen entgegen Kaysers Tuschezeichnung die Raumperspektive um 180 Grad zu drehen, um die Personen unter der Kanzel von vorn zeigen zu können.[9] Deshalb bat er um „eine photographische Aufnahme von dem Schiff der Kirche, […] Standtpunkt links vom Altar wie es ungefähr im Bilde zu sehen" (hier zeichnete Henning eine kleine Grundrissskizze an den Seitenrand).

Kurz darauf schickte Superintendent Kayser „den Entwurf zu dem historischen Kirchenfenster in S. Jacobi" – es müssen die beiden wenige Tage zuvor erhaltenen Skizzen sein – an die Werkstatt zurück.[10] Aufschlussreich sind seine Ausführungen zu den Figuren unter der Kanzel: „Zu bedenken geben wir, ob der Arm der Figur, welche die Hand auf den unter der Kanzel stehenden Armenstock legt, nicht zu lang geraten ist. An dem Armenstocke selbst können die Worte stehen: Hier gibt man den Armen. Die Tracht des unter der Kanzel u. auf derselben stehenden Geistlichen ist nicht ganz dem 16 Jhdt entsprechend, wiewohl der breite Ueberschlag des Chorrocks stellenweise vorkommt. Ueblich war hingegen die Form, welche das gut widergegebene Portrait Corvinus darbietet. Sie wünschten auch eine Photographie des Innern vom Chor aus. Wir haben sie schleunigst anfertigen lassen, wiewohl die ganze Kirche noch voller Gerüste steht. Gleichwohl werden Sie die Richtlinien der Pfeiler, Fenster und Priechen daraus erkennen können." Abschließend bat Kayser um schnelle farbige Ausführung in Glas und den Carton zurück, damit er diesen an von Schnehen weiterleiten könne, „welchen wir zur Schenkung des Fensters zu bewegen hoffen." Wenn der zusage, werde er umgehend den Auftrag erteilen.

Vierzehn Tage später[11] schickte der Glasmaler „den in Farbe gesetzten Entwurf für das historische Fenster" an Kayser und erläuterte: „Wir haben an dem Reformationsbilde die seitl. Prieche [d.h. Empore, HS] gelassen, weil uns sonst der Hintergrund zu kahl würde und durch die Fenster die Beleuchtung der Gemeinde zu zerrißen geworden wäre. Da wir nun auch noch bedachten, daß dadurch den Göttingern die Kirche etwas fremd erschiene und für uns die Personen auf derselben ein gutes Hülfsmittel für die Perspective sind, glauben wir die historische Treue diesmal aus malerischen Gründen übergehen zu können." Das Fenster werde Dreitausend Mark kosten, da viele Studien zu den Einzelheiten nötig gewesen seien.

Kayser leitete Hennings Arbeit umgehend an von Schnehen weiter.[12] Der Entwurf habe „erst mehrfache Abänderungen erfahren, bevor wir ihn in Farben ausführen ließen. Aber es dürfte nun in dem Carton auch etwas zustande gekommen sein, was auf Anerkennung Anspruch machen kann […]. Das von Schneensche Wappen glauben wir besser oben, als unten angebracht, da die unterste Partie des Fensters wegen der vorhandenen Prieche unten im Schiff nicht vollständig sichtbar ist. Sollte das Wappenschild eine andere Gestalt od. Farbe als rot haben müssen oder der Angelhaken zu sehr gekrümmt sein […], so sind das Kleinigkeiten, die bei der Ausführung geändert werden können. Die Unterschrift unter dem Wappen entspricht Ew. Hochwohlgebn. Aufgabe. […]. Das Hauptbild, die Einführung der Reform. in Göttingen ist ganz dem geschichtlichen Hergange entsprechend, auch mit der Scenerie, welche die Jacobikirche bietet, reich und edel in seinen Figuren, unter denen die rechts im Vordergrund Ihren Herrn Vorfahr, welcher zur hiesigen Gemeinde gehörte, darstellen soll. Die Idee, das Fenster unten mit dem drachentötenden Erzengel Michael abzuschließen, dürfte auch ganz angemessen erscheinen." Was die Kosten von 3000 M. betrifft, hoffe er, „daß die Familie von Schnehen an dem Kostenpuncte keinen Anstoß nimmt und würde es andernfalls sehr bedauern, wenn dadurch das Zustandekommen des Fensters, das weithin seines Gleichen suchen dürfte, überhaupt in Frage gestellt würde."

Am 3. Oktober 1900 berichtete Henning[13], dass die Inschrift unter dem Wappen zu lang sei und eventuell in den unteren Teil des Fensters verlegt werden müsse. Außerdem fragte er Kayser, „ob Ew. Hochwürden vielleicht geneigt wären, unter den im Bilde dargestellten Geistlichen Sie mit verewigen zu dürfen. Im Falle ihrer Zustimmung bitten um ein geeignetes Bild." Abschließend kam er erneut auf die Vergabe weiterer Fenster an Lauterbach & Schröder zu sprechen. Kayser scheint sie in einem verloren gegangenen Schreiben als Wunsch des Stifters Ferdinand Levin darge-

stellt zu haben: „Der Schluß Ihres werthen Schreibens hat uns sehr viel Schmerz bereitet. Warum will den[n] der Stifter des weiteren Fensters nicht auch uns den Auftrag ertheilen? […] Es ist doch kein Fehler, wenn ein Fenster noch später eingefügt wird. […] Warum den[n] da nun eine andre Firma mit hineinziehen? Im Interesse einer einheitlichen Wirkung und Stimmung liegt dieses gewiß nicht. Aber sind unsere Leistungen nicht befriedigend genug für den Stifter, dann wollen wir ihm wünschen, daß es ihn später nicht gereuht. Wir müssen offen bekennen, daß uns diese Mittheilung die Freude an dem ganzen Werk momentan sehr gedämpft hat. Falls daran noch was zu ändern sein sollte, wäre es jedenfalls für alle Theile erfreulich."

Am 8. Oktober schickte von Schnehen die Zeichnung mit großem Beifall an Kayser zurück und sagte endgültig die Stiftung des Fensters zu.[14] „Die ganze Anlage […], wie die eifrigen Hörer der neuen Lehre halbkreisförmig die Kanzel – im Vordergrund u. ihr gegenüber H. v. Sneen – umstehen, ist eine sehr glückliche. Der Ausdruck der Gesichter läßt die Begeisterung und die Spannung erkennen, mit welcher von den Einzelnen die neue Lehre aufgenommen wird." Die Positionierung des Wappens im oberen Teil des Fensters sei vorteilhaft, auch die Gruppierung von Elisabeth, Corvinus und Sutelius sehr ansprechend, lediglich die Helmzier des Wappens bedürfe „einer kleinen Abänderung", für deren Erläuterung der Rittmeister zu breiten heraldischen Erörterungen ausholte. Falls noch ein Porträt von Hans von Sneen auftauchen sollte, werde er dieses direkt nach Hannover senden.

Eine Woche später berichtete die Göttinger Zeitung ausführlich über die Stiftung des Fensters.[15] Die Beschreibung desselben erwähnte u.a. überraschenderweise den zuvor niemals genannten „Bittgang zur Abwendung der Pest (1529), bekannt unter dem Namen ‚englischer Schweiß' […], der als Durchbruch der Reformation in Göttingen betrachtet werden kann. Vielleicht dürfte das opferfreudige Vorgehen des Herrn Rittmeisters a.D. von Schnehen andere Adelsfamilien aus der Umgegend, deren Vorfahren gleichfalls ihre Ruhestatt in der Kirche gefunden haben, zur Nachfolge reizen." Diese Zeilen weckten das Interesse des Wollfabrikanten Ferdinand von Levin.

Am 20. Oktober bestätigten die Hannoveraner Glasmaler Kaysers Auftrag für das Reformationsfenster,[16] doch die von Rittmeister von Schnehen zugesagten Vorlagen für das Wappen und das Bürgermeisterporträt seien leider noch nicht eingetroffen. In den letzten beiden Oktoberwochen entspann sich ein reger Briefwechsel zwischen Gustav von Schnehen-Kützkow und Kayser über historisch unsichere Angaben im Text unter dem Wappen.[17] Der Superintendent schlug abschließend eine stark gekürzte Textfassung vor: „Hans von Sneen, uradligen Geschlechts der von Sneen, Förderer der Reformation und Bürgermeister in Göttingen ließ seinen Sohn David als erstes Kind lutherisch taufen." Außerdem kündigte der Rittmeister an, dass er „morgen die nöthigen Unterlagen für das Wappen u. den H. v. S. übersenden" werde.[18] Die Unsicherheiten bezüglich einer historisch korrekten Darstellung des Wappens, insbesondere der Helmzier, zogen sich noch bis in den Dezember hin.[19] Am 26. Januar 1901 konnte die Werkstatt mitteilen, dass ihr Entwurf nun an Lauterbach & Schröder weiter geleitet sei, „nachdem wir das Reformationsfenster vollständig fertig hatten."[20] Wann es eingebaut wurde, ist nicht bekannt.

Das Wollenweberfenster

Anfangs hatte Superintendent Kayser gehofft, dass alle Fenster bis September 1900 eingebaut sein würden.[21] Als sich jedoch abzeichnete, dass Henning & Andres mit den Arbeiten in Verzug geraten würde, zog er in Erwägung, für die übrigen Fenster die Werkstatt Lauterbach & Schröder anzufragen. Hubert Henning und auch der Architekt Friedrich Jacob sprachen sich gegen die Beteiligung einer anderen Werkstatt aus[22], doch scheint Kayser in seiner Absicht durch einen weiteren Stifter, den Wollfabrikanten Ferdinand Levin, bestärkt worden zu sein.[23]

Levin muss durch den Artikel in der Göttinger Zeitung vom 16. Oktober 1900, der am Rande die Wollenweberszene erwähnt hatte, auf das Projekt aufmerksam geworden sein; schon am 25. Oktober konnte die Zeitung berichten: „Die Renovirung des Schiffs und des Chors unserer Jakobikirche ist in den letzten Tagen durch verschiedene Zuwendungen gefördert worden. So wurde von Herrn Commerzienrath Levin ein Kirchenfenster gestiftet, das in Glasmalerei veranschaulichen wird, wie lutherisch gesinnte Wollenwebergesellen zur Zeit der Reformation eine Prozession *sprengen*."[24] (sVI)

An dieser Formulierung nahm der Kirchenvorsteher und Amtsgerichtsrat Rudolf

Bütemeister Anstoß.[25] In der Kirchenvorstandssitzung am 5. November referierte Kayser zunächst „über die bisher für Kirchenfenster gemachten Schenkungen“ und die Übertragung der Südfenster an die Firma Lauterbach & Schröder. „Mit den für die Südseite gewählten Sujets betr. Darstellungen aus der Reformationsgeschichte Göttingens erklärt sich der Vorstand einverstanden, doch hält Herr AGR[26] Bütemeister eine gelegentliche Zurechtstellung des ungeschickten Zeitungsartikels, nach welchem die Tuchmacherschen wie eine gewaltsame *Sprengung* der feierlichen Procession und ihre Darstellung in der Kirche wie eine Provocation gegen die bestehende kath. Kirche erscheinen müsse, für dringend geboten. Der Vorsitzende wird das übernehmen.“[27] Bütemeisters Bemerkung zeigt eine um 1900 bemerkenswert ‚ökumenische‘ Sensibilität für konfessionelle Empfindlichkeiten.

Am 23. Oktober nahm Kayser wie lange angekündigt Kontakt zu Lauterbach & Schröder auf, bat um ein Angebot und schilderte mit Bütemeisterscher Vorsicht die darzustellende Szene[28]: Es „soll darin die Tatsache in Erinnerung gehalten werden, daß die Reformation in Göttingen durch lutherische Lieder sich Eingang verschafft hat. Insbesondere soll der Moment zur Darstellung kommen, wie die Tuchmachergesellen am S. Bartholomäustage 1529 eine große Bittprocession, die zur Abwendung der Pest, welche man den engl. Schweiß nannte, angeordnet war, mit dem Lutherliede ‚Aus tiefer Not schrei ich zu dir‘ empfangen und damit auf den Helfer und auf den einzigen Weg zur Gnade, nämlich wahre Buße hinweisen.

Die Situation ist die Groner Straße, da wo sich links die Nicolaistraße öffnet und rechts in der Zindelstraße sich fortsetzt. Es ist historisch, daß der Zug in dem Augenblick, als er (von S. Nicolai kommend auf dem Wege nach S. Marien) um die Ecke in die Groner Straße bog, von dem Gesang der Wollenknap[p]en empfangen wurde.

Wir fügen eine rohe Skizze bei, nur um zu zeigen, wie wir uns die Gruppierung denken, ohne Ihrem Arrangement vorgreifen zu wollen. Die Hauptsache ist, daß die linke Gruppe möglichst steif, aber ernst und devot in den Formen des hergebrachten Ceremonells [sic!], die rechte Gruppe dagegen als Trägerin der Zukunft, großenteils jugendlich, kräftig, frei, lebensvoll und begeistert dargestellt werde, wobei die Charakterzüge der Entrüstung über das verneinte, tote Gaukelwerk und des festen gläubigen Vertrauens auf eine verheißungsvolle gute Sache nicht fehlen dürfen.

Wie die Groner Straße vor 370 Jahren ausgesehen, ist unbekannt, es wird also der Phantasie überlassen bleiben müssen, die Scenerie im einzelnen zu zeichnen. Eine Photographie von der jetzigen Gestalt der Groner Straße fügen wir bei, doch ist diese vom äußersten Ostende der Straße an der rechten Ecke aufgenommen, während die beigefügte Zeichnung erst bei der Nicolai Straße einsetzt, welche auf der Photographie links vor dem massiven Neubau einbiegt, auf welchem der Name „Adler“ zu lesen ist.[29]

[…] Wir fragen nun ergebenst an, ob Sie die Ausführung dieses Fensters zu übernehmen in der Lage sind, und ersuchen Sie in diesem Falle, uns einen Teil-Carton, der vorläufig nur in Blei (ohne Farben) die figürliche Darstellung enthält, baldigst einzusenden unter Angabe der Frist, bis zu der Sie das ganze Fenster fertig zu stellen vermögen und des Preises, auf den das Fenster sich belaufen wird.“

Karl Schröder antwortete umgehend, sagte die Übernahme des Auftrags zu, kündigte Lauterbachs Besuch vor Ort an und bat um einen Termin.[30] Dieser fand am 29. Oktober statt, zum Leidwesen Levins leider ohne ihn.[31] Levin besichtigte daraufhin allein die Jacobikirche, besuchte Lauterbach am 9. November in Hannover und teilte Kayser mit: „Herr L. wußte ja nicht einmal, weshalb gerade ich auf die Idee gekommen war, diesen historischen Vorgang durch Darstellung auf einem von mir gestifteten Fenster fest zu halten und in Erinnerung zu bringen. […] Meine Mitteilungen an Hn. Lauterbach haben dann zur Folge gehabt, daß er einige Ideen für die weitere Ausstattung des Fensters bekommen hat.“[32]

Anfang Januar 1901 teilte Lauterbach mit, „daß die Scizzen heute abgeschickt werden“, und bat um einen Termin für ein Gespräch vor Ort.[33] Wenige Tage später wiederholte er diese Bitte, denn er wolle Kayser gerne persönlich „den Gedanken welcher mich bei Anfertigung der Scizze geleitet hat“, erklären. „Vor allem habe ich mich als Glasmaler von dem Princip leiten laßen, den betreffenden historischen Moment in eine Form zu kleiden wie sie einer caractervollen [sic!] Glasmalerei entspricht. Es ist mir sehr angenehm mich Ihnen gegenüber auch mündlich aussprechen zu können und hoffe ich zuversichtlich, daß diese Aussprache zu einer Einigung unserer verschiedenen Ansprüche führt.“[34]

Ende Januar leitete Henning & Andres endlich den Karton des Lutherfensters weiter, um den Lauterbach gebeten hatte, weil er die Fensteraufteilung seines eigenen Entwurfes dem Fenster seines Kollegen anpassen wollte.[35] Am 31. Januar schickte Schröder die Nachricht[36], „daß der Carton für das erste Reformationsfenster bereits fertig gestellt ist". Diese Formulierung deutet indirekt erstmals an, dass Lauterbach & Schröder bereits den Auftrag für ein weiteres, das Melanchthonfenster, erhalten hatte. Auch die Ornamentfenster sVII, sIX und sV sollten letztendlich von dieser Firma ausgeführt werden. Das Fenster sV mit seinen sechs Löwenpaaren wurde von Julie Huch gestiftet.

Schröder ersuchte Kayser um einen Besuch im Atelier, „da die Raumverhältnisse derartig sind um einen gesammten Ueberblick zu gestatten, wodurch der Carton im Zusammenhang voll zur Geltung kommt." Der ornamentale Theil des figürlichen Fensters sei nahezu fertig. „Ebenfalls sind die beiden ornamentalen Fenster unter Händen, und werden wir die Fertigstellung möglichst beschleunigen."

Da der erbetene Besuch in Hannover nicht zustande kam, schickte Lauterbach den Karton am 4. Februar 1901 nach Göttingen[37] und merkte an, „daß die Stifterin event. noch Aenderungen wünschen könnte. Wenn solche Wünsche geäußert werden, so dürfen wir wohl bitten zu berücksichtigen, daß die Zeichnung in Allem, im Aufbau der Composition, in der Linienführung und in der Farbgebung wohl durchdacht und überlegt ist. […] Daher Aenderungen die Sache nicht nur nicht foerdern sondern event. schädigen könnte." Diese Ansicht bestätigte auch sein namhafter Kollege Prof. Hermann Schaper, den Lauterbach und auch Kayser selbst um Stellungnahme gebeten hatte:[38] „Auf Ersuchen des Herrn Lauterbach und Ihrem Wunsche nachkommend, habe ich den Glasfensterkarton angesehen. Ich kann danach nur empfehlen, den Lauterbachschen Entwurf, wie er ist, anzunehmen. Bei der wohlüberlegten Arbeit […] kann nicht willkürlich etwas gestrichen werden gegen das Gefühl des Urhebers, der schließlich dafür verantwortlich ist."

Nach Eingang des Kartons lud Kayser Marie Levin, die nach dem Tod ihres Mannes dessen Stiftung zum Abschluss führen wollte, am nächsten Tag zu einer Besichtigung ein:[39] „Heute ist der Carton des Tuchmacherkirchenfensters eingetroffen in zwei Blättern, zusammen c 6 qm groß und […] an der Wand befestigt. Würde es Ihnen nicht zu viel Mühe machen, ihn in meinem Hause anzusehen? Sonst werde ich das Bild Ihnen gern zuschicken, nur drängt der Maler, es ihm so bald als möglich zurückzuschicken."

Marie Levin äußerte tatsächlich Kritik an einigen Details, vor allem an den Spruchbändern mit der Choralzeile „Aus tiefer Not schrei ich zu dir". Lauterbach war nicht bereit, diese zu ändern, doch alle „anderen Wünsche sind berücksichtigt worden und dürfen wir somit hoffen, daß das Glasgemälde nun Zustimmung von allen Seiten finden wird."[40] Abschließend bat er um das Wappen Marie Levins, denn „Herr Commerzienrath Lewin sprach seiner Zeit den Wunsch aus, wenn möglich das Wappen seiner Frau Gemahlin in das Fenster aufzunehmen. […] Es dürfte dieses wohl im Sinne des seligen Verstorbenen sein, wenn in dieser zarten Weise die liebevollen Beziehungen zu seiner Frau Gemahlin documentirt würden." Die Bitte um das von Helmoltsche Wappen leitete Kayser umgehend an Marie Levin weiter.[41]

Am 5. März konnte Lauterbach berichten:[42] „Die beiden ornamentalen Fenster, sowie das von Herrn Commerzienrath gestiftete Fenster, können nächste Woche eingesetzt werden, wollen Sie uns gefl.[issentlich] mittheilen ob dieses Ihren Intensionen [sic] entspricht". Hier ist neben dem Wollenweberfenster sVI auch von den beiden Ornamentfenstern sVII und sIX die Rede. Am 9. März erhielt Kayser die Nachricht aus Hannover: „Gestern ist ein Theil der Fenster abgesandt, der figürliche Theil wird bis Mitte nächster Woche nachfolgen. Unser Gehülfe trifft am Montag zum Einsetzen dort ein."

Nach der Wiedereinweihung der Kirche am 25. März konnte sich Hubert Henning nicht enthalten, noch einmal auf die Beteiligung seines Konkurrenten zu sprechen zu kommen. Er ließ sich hinreißen zu einer Wertung, die Lauterbach, der in kunsthistorischer Sicht ‚moderner' scheint als Henning, nicht gerecht wird, aber das eigene künstlerische Selbstverständnis als Historienmaler artikuliert:[43] „Sodann bemerken wir noch ganz ergebenst, daß wir nun mehrere Sachverständige in Göttingen gesprochen haben, welche uns Alle gesagt haben, daß Sie den von uns gelieferten Fenstern und der darin ausgeführten Richtung den Vorzug geben.

Ein Kirchenfenster soll vor allen Dingen den Zweck erfüllen, die Mitglieder der Gemeinde zu erbauen und dieses kann es nur,

wenn auch Leben darin ist. Namentlich ist dieses nothwendig in einer evangelischen Kirche, um das lebendige Wesen derselben zu verbildlichen. Wenn auch vielleicht noch einige Herren dort sind, welche streng an den starren todten Formen des Alterthums festhalten, so kann doch nicht die ganze Gemeinde darunter leiden."

Das Melanchthonfenster

Ein drittes Bildfenster zur Einführung der Reformation in Göttingen wurde bei einem Bombenangriff auf den Göttinger Bahnhof am 24. November 1944 bis auf die ornamentale Verglasung im Bogenabschluss zerstört. Auch in der Korrespondenz und in Protokollen hat es kaum Spuren hinterlassen. Eine der wenigen Beschreibungen von Heinrich Ahlbrecht[44] gibt zumindest einen flüchtigen Eindruck: „Das dritte Fenster der Südseite ist der Jugend gewidmet. Es zeigt die Errichtung der ersten evangelischen Schulen. Die Mönche weichen der Jugend, sie verlassen das Kloster, Melanchton [sic!] führt Kinder hinein. (Sinnbild)."

Dieses Motiv brachte zwei zeitlich auseinanderliegende Ereignisse in einen direkten Zusammenhang: den Abzug der Dominikaner aus dem Göttinger Paulinerkloster 1531 und die Anfänge des ersten Göttinger Gymnasiums (Pädagogium) 1540 in den Räumen dieses Klosters. Ein entsprechendes Motiv könnte Superintendent Kayser von Anfang an im Blick gehabt haben. Seine Federzeichnung für das Fenster über dem Südportal (Abb. 19) scheint in den unteren Feldern skizzenhaft den Abzug der Mönche und den Einzug der Schüler zu zeigen.

Wann genau dieses Fenster in Auftrag gegeben wurde, ist unbekannt, doch am 4. Februar 1901 unterbreitete Lauterbach „ein Project für die 2te Darstellung".[45] Am 5. März schrieb er an Kayser:[46] „Der Carton zu dem 2ten Figurenfenster ist heute nach Göttingen abgegangen und bitte ich um gefl. Meinungsäußerung hierüber. Mit der Fertigstellung dieses letzten Fensters wollen Sie uns eine Verlängerung des Termins bis Ostern gewähren. Durch verschiedene Umstände, besonders dadurch, daß ich in Folge starker Erkältung nicht in der Lage war in gewünschter Weise meine Thätigkeit ausüben zu können, hat die Erledigung Ihres Auftrags eine Verzögerung erfahren, bitten wir um gütige Entschuldigung."

Wie lange sich die Fertigstellung des Fensters hinzog, zeigt eine Postkarte vom 9. August 1901 an „Herrn Lehrer C. Töpperwien", geschickt an seine Wohnadresse Jacobikirchhof 2.[47] Darin teilte Lauterbach & Schröder mit, „daß wir die Stiftungsinschrift nach Zeichnung anfertigen können. Nach Fertigstellung werden wir ihnen dieselbe zusenden." Diese Nachricht, die sich wegen des späten Datums nur auf das dritte Reformationsfenster beziehen kann, belegt, wie spät dieses Fenster fertig geworden sein muss. Die Zusendung der Karte an Töpperwiens Privatadresse in Verbindung mit dem Inhalt lässt nur einen Schluss zu: Dieses Fenster, das die Gründung einer Schule zeigte, wurde vom Lehrer Carl Töpperwien gestiftet. Dieser Umstand könnte auch erklären, warum die Entstehung des dritten Reformationsfensters in der Fensterrenovierungsakte der Jacobikirche nur beiläufig erwähnt wird. Möglicherweise hat Töpperwien die Gestaltung des Fensters in direkter Korrespondenz mit Lauterbach verhandelt, und die entsprechenden Schreiben wurden nicht zu den Akten genommen. Wann das Fenster endgültig fertigestellt und eingesetzt worden ist, ist nicht bekannt.

Nach der Zerstörung weiter Teile des Fensters wurde es mit einer Notverglasung geschlossen. Sie wurde im Juli 1956 durch die heutige Verglasung ersetzt, „die freilich nur aus einfachem Glas besteht, da die Beschaffung farbiger Scheiben zu kostspielig würde."[48] (HS)

---

[1] KKA Gö, PfrA St. Jacobi A 513.21: Schreiben von Kayser an Henning & Andres vom 17.3.1900. Sofern nicht anders vermerkt, stammen alle weiteren Briefe aus dieser Akte im Kirchenkreisarchiv.

[2] KKA Gö, PfrA St. Jacobi HS 2.6., S. 7: Kirchenvorstandsprotokoll vom 6. Juli 1900.

[3] Schreiben von Rittmeister von Schnehen an Kayser vom 18.7.1900.

[4] Ebd.

[5] Schreiben von Henning & Andres an Kayser vom 25.7.1900.

[6] Darauf nimmt Hennings folgendes Anschreiben ausdrücklich Bezug. Auch für das Wollenweberfenster schickte Kayser einige Wochen später eine eigenhändige Skizze.

[7] Schreiben von Henning & Andres an Kayser vom 1.8.1900 mit Bestätigung des Posteingangs vom 26.8.1900 samt Anlage und Kaysers Antwortvermerk vom 3.8.1900.

[8] Schreiben von Henning & Andres an Kayser vom 3.9.1900.

[9] Schreiben von Henning & Andres an Kayser vom 11.9.1900. Vermutlich war dieser Perspektivwechsel bereits auf den beiden Skizzen zu sehen.

[10] Schreiben von Kayser an Henning & Andres vom 15.9.1900, dort auch folgendes Zitat.

[11] Schreiben von Henning & Andres an Kayser vom 1.10.1900.

[12] Schreiben von Kayser an Rittmeister von Schnehen vom 2.10.1900.

[13] Schreiben von Henning & Andres an Kayser vom 3.10.1900.

[14] Schreiben von Rittmeister von Schnehen an Kayser vom 8.10.1900.

[15] Göttinger Zeitung vom 16.10.1900.

[16] Schreiben von Henning & Andres an Kayser vom 20.10.1900.

[17] Schreiben von Rittmeisters von Schnehen an Kayser vom 22.10.1900, Kaysers Antwort vom 26.10.1900, zwei weitere Briefe des Rittmeister, beide vom 29.10.1900. Strittig waren die Status- und Ämterangaben zu Hans von Schnehen, die Zeit seiner Bürgermeistertätigkeit und das Datum der Taufe David von Schnehens.

[18] Schreiben von Schnehens vom 22.10.1900. Was der Rittmeister als Porträt „H. v. S.“ an Henning & Andres gesandt hat, ist unbekannt. Dass es tatsächlich eine zeitgenössische Vorlage aus dem 16. Jahrhundert war, scheint mir wenig wahrscheinlich.

[19] Schreiben von Rittmeister von Schnehen an Kayser vom 10.12.1900 und Schreiben von Henning & Andres an Kayser vom 20.12.1900.

[20] Schreiben von Henning & Andres an Kayser vom 26.1.1901.

[21] Schreiben von Kayser an Henning & Andres vom 17.3.1900.

[22] Schreiben von Friedrich Jacob an Kayser vom 2.11.1900. Jacob war von Henning über die Absicht informiert worden und teilte dessen Bedenken. Im Interesse der Einheitlichkeit solle man Abstand davon nehmen.

[23] Schreiben von Henning & Andres an Kayser vom 3.9.1900.

[24] Göttinger Zeitung vom 25.10.1900. Hervorhebung von HS.

[25] KKA Gö, PfrA St. Jacobi, HS 2.6, S. 16f. (Protokoll vom 5.11.1900).

[26] Amtsgerichtsrat.

[27] Hervorhebung von HS.

[28] Schreiben von Kayser an Lauterbach vom 23.10.1900.

[29] Eine Postkarte mit diesem Bildausschnitt ist bisher nicht nachzuweisen.

[30] Schreiben von Schröder an Kayser vom 26.10.1900. Die Schreiben von Lauterbach & Schröder lassen sich aufgrund stilistischer Merkmale den Werkstattinhabern zuordnen: Lauterbach unterschreibt meist mit seinem Familien-, Schröder nur mit Werkstattnamen. Schröder schreibt in 1. Person Plural und spricht von Lauterbach in 3. Person, Lauterbach spricht von sich in 1. Person Singular.

[31] Schreiben von Levin an Kayser vom 7.11.1900

[32] Schreiben von Levin an Kayser vom 12.11.1900 (Unterstreichung im Original).

[33] Schreiben von Lauterbach an Kayser vom 2.1.1901.

[34] Schreiben von Lauterbach an Kayser vom 5.1.1901.

[35] Schreiben von Henning & Andres an Kayser vom 26.1.1901.

[36] Schreiben von Schröder an Kayser vom 31.1.1901.

[37] Schreiben von Lauterbach an Kayser vom 4.2.1901.

[38] Schreiben von Prof. Hermann Schaper an Kayser vom 12.2.1901.

[39] Schreiben von Kayser an Marie Levin vom 5.2.1901.

[40] Schreiben von Lauterbach an Kayser vom 15.2.1901.

[41] Notiz Kaysers vom 16.2.1901 auf Lauterbachs Schreiben vom 15.2.1901.

[42] Schreiben von Lauterbach an Kayser vom 5.3.1901.

[43] Schreiben von Henning & Andres an Kayser vom 11.4.1901.

[44] Ahlbrecht 1934, 3. Fortsetzung und Schluss vom 19. Mai 1934.

[45] Diese Nachricht Lauterbachs an Kayser vom 4.2.1901 kann sich nur auf dieses Fenster beziehen.

[46] Schreiben von Lauterbach an Kayser vom 5.3.1901.

[47] Postkarte von Schröder an Töpperwien vom 9.8.1901.

[48] Göttinger Tageblatt vom 11.7.1956.

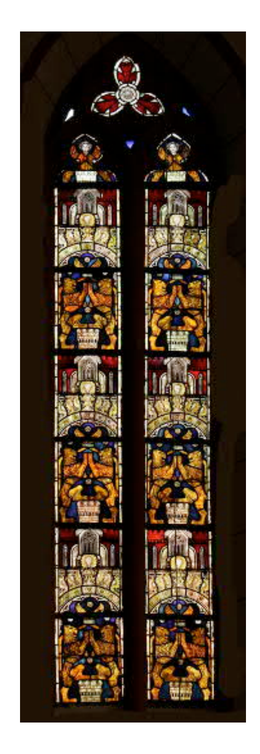


Abb. 20: sV Ornamentfenster (Lauterbach & Schröder 1901)

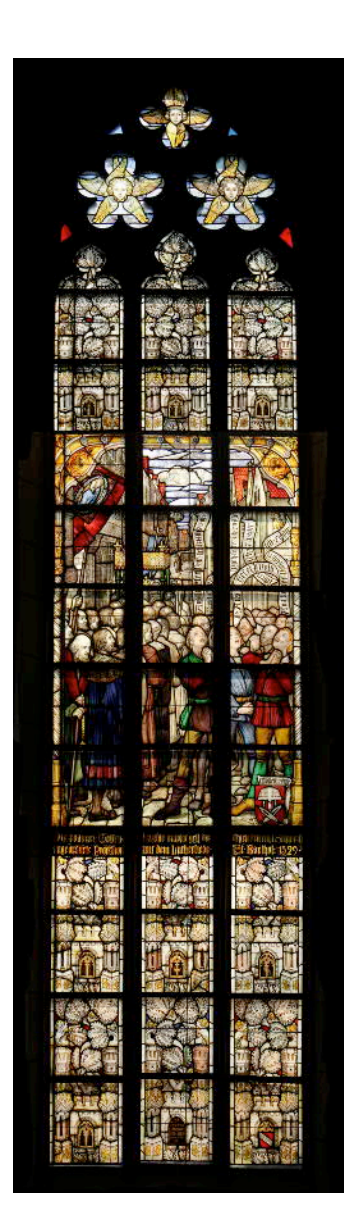


Abb. 21: sVI Wollenweber-Fenster (Lauterbach & Schröder 1901)

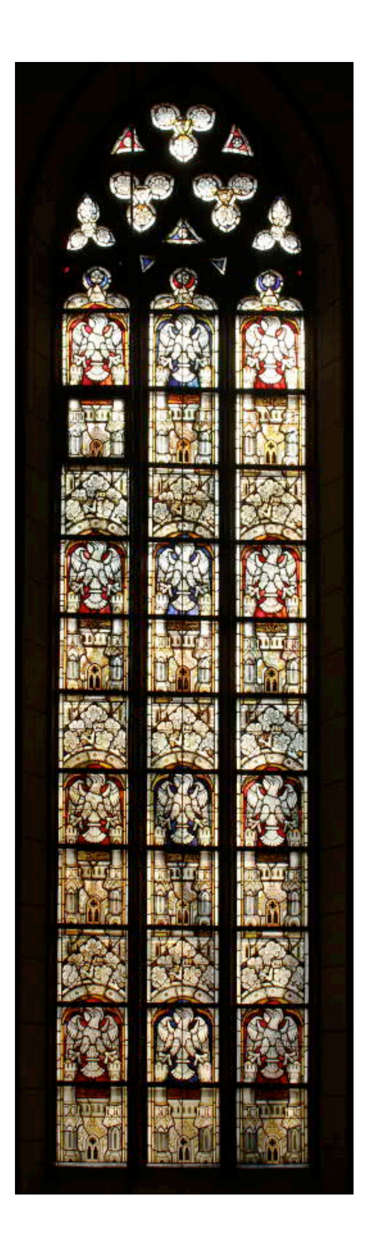


Abb. 22: sVII Ornamentfenster (Lauterbach & Schröder 1901)



Abb. 23: sVIII Lutherfenster (Henning & Andres 1901)

Abb. 24: sIX Ornamentfenster (Lauterbach & Schröder 1901)

Abb. 25: sX Melanchthonfenster (Lauterbach & Schröder 1901, Bildfeld zerstört)

Bildfenster sVI
Wollenweberfenster

Lauterbach & Schröder
1901

Bez. unterhalb des Bildfeldes in lanzettenübergreifender Inschrift: „Die evangel · Wollenknechte · empfangen die · wegen den engl · Schweiß / angeordnete · Procession mit dem Lutherliede · St · Barthol · : · 1529 ·"; über der Gruppe der Wollenweber Schriftbänder mit dem Choralvers „Aus · tiefer · Noth · schrei · ich · zu · dir"; rechts unterhalb derselben Gruppe Wappen der Wollenweber mit Aufschrift „Wollenweber"; unten in der mittleren Lanzette Stifterinschrift: „Gest. / vom Comerzienrat / Ferd · Lewin / gestorben 8 · Jan / 1901", Wappen der Stifterin Marie Levin geb. Helmold unten in der rechten Lanzette.

Abb. 5, 21, 26

Gegendemonstrationen haben in Göttingen Tradition, wie das Wollenweberfenster belegt. Es zeigt eine Schlüsselszene der Göttinger Reformationsgeschichte: Am Bartholomäustag (24. August) 1529 fand eine Bittprozession statt, um eine Fieberepidemie mit zahlreichen Toten zu beenden. Sie wurde durch lutherisch eingestellte Vertreter der Wollenweberzunft durch das laute Singen des Chorals *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* gestört.

Bittprozessionen entsprachen der altgläubigen Vorstellung, dass man durch gute Taten, Spenden oder Prozessionen die Gnade Gottes gewinnen könne. Martin Luthers Rechtfertigungslehre brach mit dieser Vorstellung. Mit Werken lasse sich keine Gnade erlangen: „Bei Gott gilt nichts denn Gnad und Gunst, / die Sünde zu vergeben; / es ist doch unser Tun umsonst / auch in dem besten Leben. [...] Darum auf Gott will hoffen ich, / auf mein Verdienst nicht bauen; / auf ihn mein Herz soll lassen sich / und seiner Güte trauen." – so lautet die zweite und dritte Strophe des Chorals, den die Wollenweber 1529 sangen.

Ob man eine solche öffentliche Ruhestörung auf einem Kirchenfenster darstellen dürfe, war 1901 durchaus umstritten – in der Inschrift findet man die tendenziell euphemistische Formulierung, dass die Wollenweber die Prozession „empfangen". Der Superintendent Karl Kayser hat in einem Brief vom 23. Oktober 1900 klare Anweisungen gegeben, wie die jeweiligen Gruppen zu gestalten seien: „Die Hauptsache ist, daß die linke Gruppe möglichst steif, aber ernst und devot in den Formen des hergebrachten Ceremonells [sic!], die rechte Gruppe dagegen als Trägerin der Zukunft, großenteils jugendlich, kräftig, frei, lebensvoll und begeistert dargestellt werde, wobei Charakterzüge der Entrüstung über das verneinte, tote Gaukelwerk und des festen gläubigen Vertrauens auf eine verheißungsvolle gute Sache nicht fehlen dürfen." (KKA Gö, PfrA St. Jacobi A 513.21)

Franz Lauterbach hat alles unternommen, um mit künstlerischen Mitteln den Eindruck einer Ruhestörung zu vermeiden. Auf der linken Bildhälfte wenden die Prozessionsteilnehmer dem Betrachter den Rücken zu und treten ab. Es sind vor allem Mönche, zu erkennen an den rasierten Hinterköpfen (Tonsur). Unter einem Baldachin führen sie eine Monstranz sowie Kerzen mit sich. Vor und hinter dem Baldachin werden Prozessionsfahnen getragen – auf der hinteren erkennt man eine Madonna im Strahlenkranz.

Entscheidend ist, dass sich die rechts daneben dargestellten Wollenweber gar nicht gegen die Prozession richten, sondern eine in sich geschlossene Gruppe bilden, die sich dem Kirchenraum zuwendet: breitbeinig stehen sie mit gefalteten Händen und blicken zum Himmel. Aus ihren offenen Mündern erklingt der Choral, dargestellt in vielfach gewundenen, aufsteigenden Schriftbändern. Lauterbach verbindet bei den Wollenwebern Stärke und Innerlichkeit, um sie als Vertreter des Neuen auszuweisen, die mutig ihrem Gewissen folgen, aber eben nicht pöbeln.

Im Hintergrund blickt man in die Groner Straße, den historischen Ort des Aufeinandertreffens. Kaum zu erkennen ist eine Szene im Hintergrund, bei der ein Sarg herausgetragen wird – Hinweis auf die Fieberepidemie als Anlass der Prozession.

Das Couronnement zeigt drei Seraphim, die über dem Geschehen wachen. (CS)



Abb. 26: sVI Wollenweberfenster, Detail

Bildfenster sVIII Lutherfenster

Henning & Andres 1901

Bez. unterhalb des Bildfeldes lanzettenübergreifend: „EINFUEHRUNG DER REFORMATION · I · GÖTTINGEN · PALMARUM 1530"; über der Inschrift in der linken Lanzette Engel mit Stifterinschrift „Zur Ehre Gottes / gestiftet von / Rosalie von / Schnehen=Kützkow / geb. von Pischel / und Sohn. / anno 1901." An der Spitze des Bildfeldes zwei Engel mit Wappen Hans von Schnehens, darunter in der mittleren Lanzette Inschrift „HANS · VON · SNEN · URADL · GESCHL · DER · V · SNEN/ AUF · LÜTGEN · SNEN · HAUPTFOERDERER · D · RE-/ FORMATION · U · BÜRGERMSTR · V · GÖTTINGEN · LIESS/ SEINEN · SOHN · DAVID · A · ERSTES · KIND · LUTHR · TAUFEN"; Die drei Porträts in Baldachinen über dem Hauptbildes jeweils unterhalb bez.: links „ANT · CORVINUS · PRIMUS / SUPERINTENDENS · DUCATUS / CALENBERG · GOETTINGEN", mittig „ELISABETH · DUCISSA · MATER · ET / REFORMATRIX · DUCATUS · CALENB · GÖTTINGEN" und rechts „JOH · SUTELIUS · PRIMUS / SUPERINTENDENS · URBIS / GOETTINGAE · 1530." Signiert unten links „Henning u Andres." und rechts „Glasmaler. Hannover." „REST. 1999 / H DERIX / KEVELAER"

Abb. 4, 23, 28, 31, 32, 40

Das Hauptbild zeigt den Palmsonntagsgottesdienst 1530 in St. Jacobi. Martin Luther persönlich verliest die neue evangelische Kirchenordnung von Göttingen.

Kirchenordnungen regeln zentrale Fragen des kirchlichen Lebens wie die Organisation der Schulen, die Anstellung und Bezahlung der Prediger, die Heiligung der Feiertage und den Ablauf von Abendmahl und Taufe. Im norddeutschen Raum war Johannes Bugenhagen der bedeutendste Verfasser derartiger Regelwerke. Seine Braunschweiger Kirchenordnung von 1528 war auch ein Vorbild für die Göttinger Ordnung von 1530.

Im Glasgemälde, dessen Komposition an das berühmte Predellenbild von Lucas Cranachs Reformationsaltar in der Wittenberger Stadtkirche erinnert, schart sich unterhalb von Luther und auf den Emporen die Gemeinde. Unter den Gemeindegliedern sind einige historische Persönlichkeiten der Reformationszeit im Porträt wiedergegeben: u.a. der spätere General-Superintendent des Fürstentums Braunschweig-Calenberg, Antonius Corvinus (vgl. das Porträt über dem Hauptbild) und Philipp Melanchthon, der wie Luther nie in St. Jacobi war. Der Künstler des Historienbildes leistet sich diese Freiheit, um die treibenden Kräfte der Reformation als Personen sichtbar zu machen. Dargestellt sind zudem Zeitgenossen um 1901 wie der Superintendent Karl Kayser, der für die inhaltliche Konzeption der Glasfenster verantwortlich war (rechts neben Melanchthon).



Abb. 27: St. Jacobi nach der Innenrenovierung 1901: Blick nach Westen

Die programmatische Vermischung von Vergangenheit und Gegenwart setzt sich in der Darstellung des Kirchenraums im Bildhintergrund fort. Das Innere von St. Jacobi wird so gezeigt, wie es sich nach der Renovierung von 1901 präsentierte: deutlich sind Emporen und Kanzel zu erkennen, die gerade erst angefertigt wurden.

Der Glasmaler veranschaulicht das metaphorische Licht der Reformation auch durch Sonnenstrahlen, die ins Kircheninnere leuchten. Sie dringen durch die Fenster an der Südseite – dieselben Fenster, in denen sich das Bild selbst befindet und nunmehr für reformationsgeschichtliche Erhellung sorgt.



Abb. 28: sVIII Lutherfenster, Detail: Die Verlesung der Göttinger Kirchenordnung am Palmsonntag 1530



Abb. 29: Herzogin Elisabeth von Braunschweig-Calenberg-Göttingen, Holzschnitt, um 1542



Abb. 30: Anton Corvinus, Holzschnitt, 1546

Zwei Engel mit dem Wappen des Bürgermeisters Hans von Schnehen füllen die Spitze des genasten Bogens, der das Hauptbild einfasst. Hans von Schnehen selbst ist mit Bürgermeisterkette in einem fiktiven Porträt vorn rechts im Bild dargestellt.

Über dem Hauptbild sind die ‚Obrigkeit' und ihre geistlichen Vertreter verbildlicht. Im Zentrum steht Herzogin Elisabeth von Braunschweig-Calenberg als „Reformatrix". Zu ihrer Linken sieht man den Theologen Anton Corvinus, der 1542 von Elisabeth zum Landessuperintendenten bestellt wurde und in ihrem Auftrag die erste Calenberger Kirchenordnung verfasste (nicht zu verwechseln mit der Göttinger Kirchenordnung von 1530). Elisabeth ordnete auch eine große Kirchenvisitation im ganzen Land an. Rechts von ihr ist Johann Sutel porträtiert. Er war der erste evangelische Superindendent von Göttingen.

Einerseits wird mit dieser Repräsentation von ‚Obrigkeit' eine wichtige Facette der lutherischen Reformation thematisiert. Luther war nicht zuletzt deshalb erfolgreich, weil er die Interessen vieler Landesherrn und Patrone einzubinden vermochte. Generell wurde Ordnung im gesellschaftlichen wie im ästhetischen Sinn in der Frühen Neuzeit zu einem zentralen Merkmal lutherischer Kirchen. Insofern ergänzt das Lutherfenster thematisch auf sinnvolle Weise das Wollenweberfenster, das eine tumultuarische Reformation ‚von unten' zeigt.

Andererseits werden hier Aspekte in Verbindung gebracht, die durchaus unter einer gewissen Spannung stehen: Der Göttinger Rat widersetzte sich nämlich den Maßnahmen der Herzogin. Um die Einführung der Calenberger Kirchenordnung zu verhindern, verwies er darauf, dass er bereits eine lutherische Kirchenordnung habe - eben jene, deren Verlesung im Hauptbild des Fensters dargestellt wird. Auch eine Visitation in der Stadt erübrigte sich nach Ansicht des Rats, da die evangelischen Prediger größtenteils von der Herzogin nach Göttingen entsandt worden und ihr bekannt seien. Diese Konflikte werden im Lutherfenster übergangen.

Unter dem Hauptbild ist der Erzengel Michael als Drachentöter dargestellt, der hier den Sieg der Reformation veranschaulicht. In der Ikonographie des 19. Jahrhunderts waren Michaelsdarstellungen generell beliebt, um die Wehrhaftigkeit des Christentums anzuzeigen.

Im Couronnement des Fenstermaßwerks sind Kornähren in den Fischblasen der Rose und Weinblätter in den begleitenden Dreiblättern dargestellt. Diese lassen sich auf das Abendmahl beziehen, dass im lutherischen Gottesdienst wieder in beiderlei Gestalt, mit Brot und Wein, gereicht wurde. (CS)

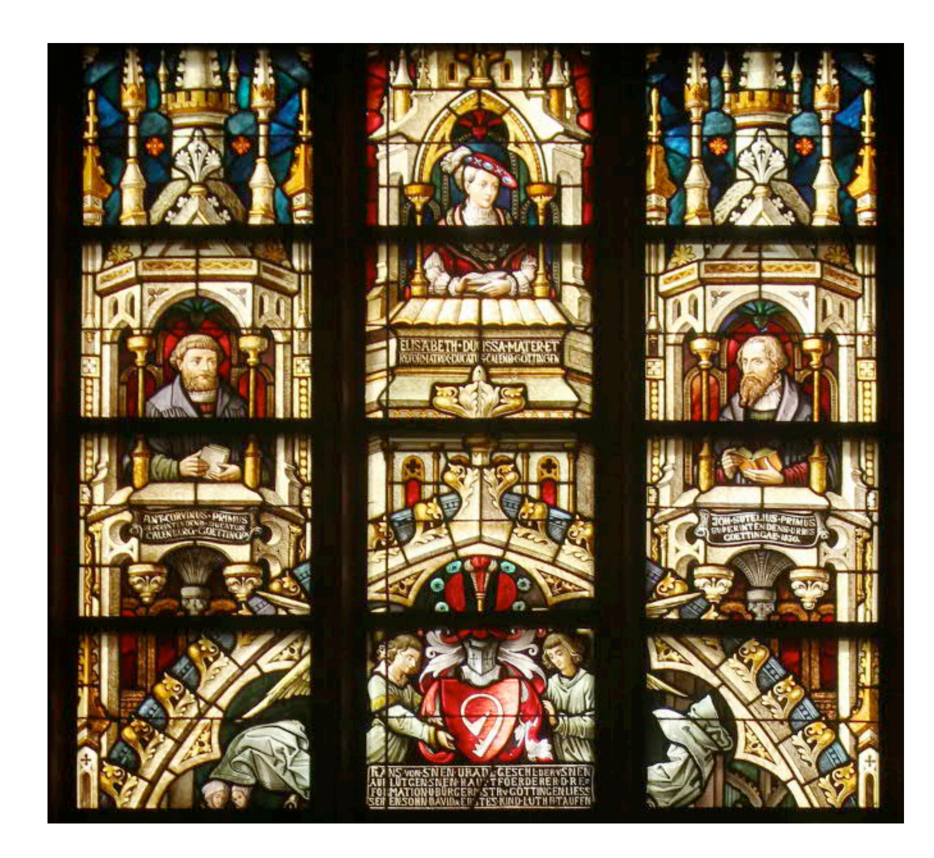


Abb. 31: sVIII Lutherfenster, Detail: Anton Corvinus, Herzogin Elisabeth von Braunschweig-Calenberg-Göttingen und Johann Sutel



Abb. 32: sVIII Lutherfenster, Detail: Erzengel Michael

Bildfenster wsXII Gedenkfenster für die Gefallenen des Ersten Weltkriegs

Hubert Henning 1925

Bis 1960 in der Mittelachse der Nordseite als Pendant zum Lutherfenster sVIII, bei der Umsetzung unten verlängert

Bez. lanzettenübergreifend unter dem Bild: „SEI GETREU BIS IN DEN TOD SO WILL ICH DIR DIE KRONE DES EWIGEN LEBENS GEBEN“ darunter: „ES STARBEN DEN HELDENTOD / FÜR IHR GELIEBTES VATERLAND“, darunter in vier Spalten nach Jahren geordnet die Namen der Gefallenen des Ersten Weltkriegs von 1914-1918
Signiert in der rechten Lanzette unten „Hub. Henning | Glasm · Hannover | 1925.“

Abb. 34, 50



Abb. 33: Eduard von Gebhardt: Auferweckung des Lazarus, 1896, Detail

Während St. Albani und St. Johannis Gedächtnisfenster für im Ersten Weltkrieg gefallene Gemeindemitglieder bei Franz Lauterbach in Auftrag gaben, wandte sich Superintendent Martin Peters (1870-1948) an Hubert Henning. In der Darstellung des figürlichen Motivs variierte Henning eine Bildkomposition, die sich auch andernorts findet, z.B. in St. Blasius in Obernfeld bei Duderstadt (Wilhelm Derix, Kevelaer, o.J.) und in St. Michaelis in Braunschweig (Gebr. Fischer, Braunschweig, 1926). Henning selbst hat diesen Typus schon früh aufgegriffen in der Andreaskirche Rüdershausen im Eichsfeld (1919) (Abb. 49).

Im Gedächtnisfenster für St. Jacobi verwandte Henning besondere Sorgfalt auf die Darstellung von Kriegsrealität, im Vergleich mit Fotos vom Kriegsgeschehen stark künstlerisch stilisiert: im Hintergrund entlaubte Bäume nach einem Giftgaseinsatz, ein zerstörtes Haus, im Vordergrund das Wagenrad einer kaputten Haubitze. Wie akribisch er Details recherchierte, zeigt folgende Bemerkung: „Ich habe statt des Stahlhelm darum die Pickelhaube genommen aus dem Gedanken heraus, daß bei der Flandernschlacht 1915, wo doch besonders die beiden Regimenter 215.216 fast aufgerieben wurden, der Stahlhelm noch nicht eingeführt war.“ (KKA Gö, PfrA St. Jacobi A 513.21, Schreiben von Henning an Sup. Peters vom 20.10.1925) In der Gestaltung der Christusfigur, die dem toten Soldaten erscheint, folgte Henning einem Wunsch des Superintendenten: „Die Gestalt des Herrn mehr nach Prof. Gebhardts Auffaßung darzustellen komme ich gerne nach, soweit das Material und Technik es zulassen.“ (KKA Gö, PfrA St. Jacobi A 513.21 Schreiben von Henning an Sup. Peters vom 1.6.1925) Dies bezieht sich auf den lange Zeit sehr populären Maler Eduard von Gebhardt (1838-1925), dessen Werk Martin Peters u.a. in Kloster Loccum kennengelernt haben dürfte (vgl. Abb. 33).

Fern nationalistischer Kriegsverherrlichung beschrieb Hubert Henning die Intention seines Fensters: „Bei dem Krieger habe ich mit Absicht nicht das Sterbens-Moment gewählt, weil dieses auf etwas sensible Nerven der Kirchenbesucher auf die Dauer aufregend wirken dürfte. Ich dachte mehr an die Wiedererweckung und Aufnahme in das himmlische Reich, welche auf die Leidtragenden tröstend wirken dürfte, wenn sie ihrer Gefallenen gedenken und deren Namen lesen.“

Diese Absicht verfolgte auch der Gottesdienst zur Einweihung des Fensters am Totensonntag, dem 22. November 1925 (KKA Gö, PfrA St. Jacobi A 513.21, Gottesdienstprogramm vom 22.11.1925). Im Mittelpunkt standen neben der nicht überlieferten Predigt von Martin Peters drei Schriftlesungen mit den Überschriften: 1. Stimme der Klage um die Gefallenen, 2. Stimme des Trostes für die Trauernden, 3. Stimme aus der ewigen Herrlichkeit. Auch die Liedauswahl orientierte sich an Trauer- und Begräbnisliedern wie Martin Luthers *Mitten wir im Leben sind*, Paul Gerhardts *Ich bin ein Gast auf Erden*, gefolgt von Hoffnungs- und Ewigkeitsliedern wie *Jesus, meine Zuversicht*, *Gloria sei dir gesungen* und nach dem Segen *So nimm denn meine Hände.* (HS)

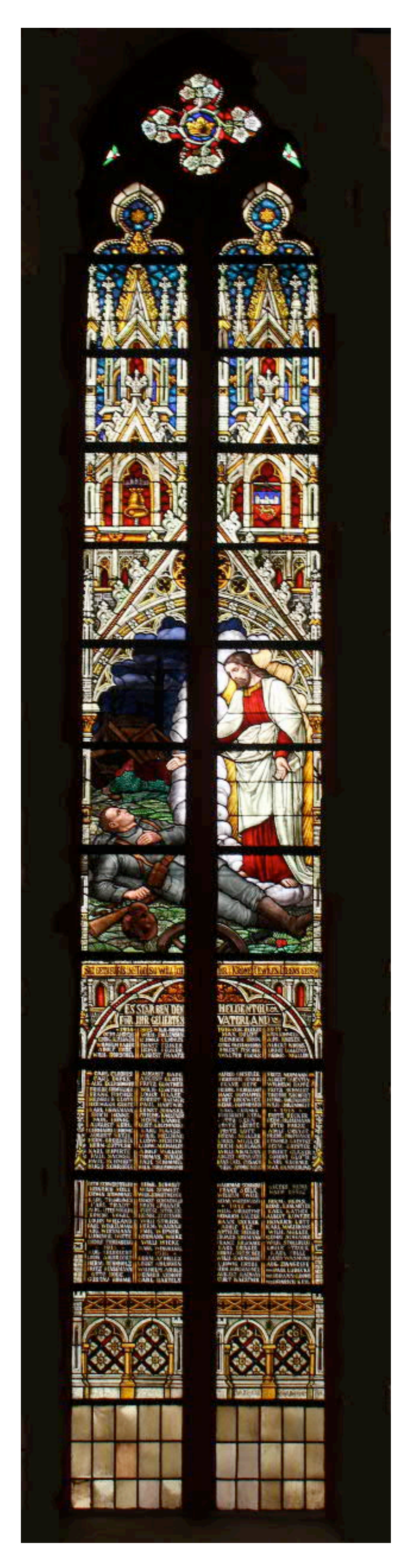


Abb. 34: wsXII Gedenkfenster für die Gefallenen des Ersten Weltkriegs (Hubert Henning 1925)

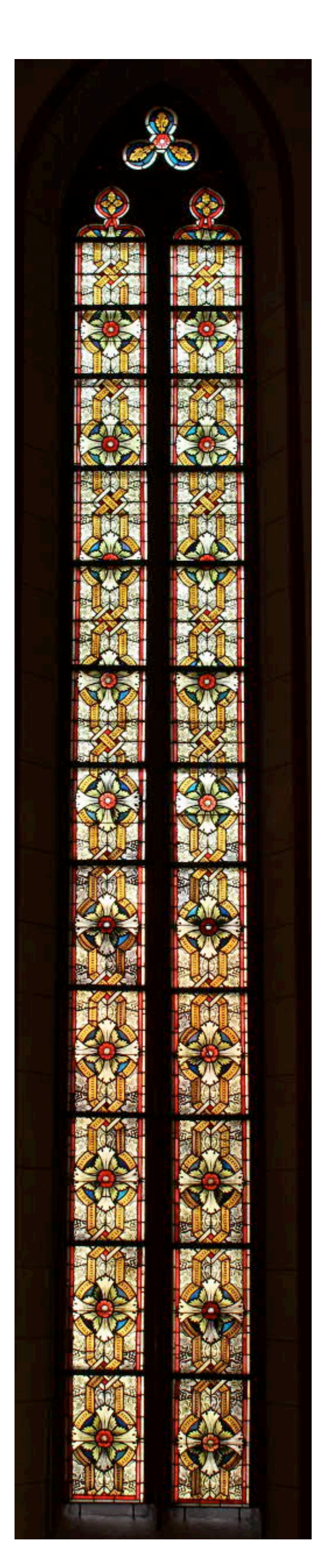


Abb. 35: nV Ornamentfenster (Henning & Andres 1901)



a: Sac-nII

b: Sac-I

c: Sac-sII

d: Sac-sIII

e: Sac-sIV

f: Sac-sV

Abb. 36 a-f: Fenster in der Sakristei (Wilhelm Werner, Ferdinand Müller 1893)

Die Fenster in der Sakristei

Schon vor der großen Innensanierung der Jacobikirche 1900/01 gab Superintendent Karl Kayser 1893 eine Neuverglasung der Sakristei in Auftrag. Für deren Gestaltung verzichtete er auf figürliche Elemente und beschränkte sich auf kurze Schriftzüge, die die Reformations- und Predigtgeschichte der St. Jacobikirche vergegenwärtigen.

Das Mittelfenster erinnert an die beiden ersten evangelischen Prediger an St. Jacobi: Der Kaplan Jacob Cordewage soll hier 1528 erste evangelische Predigten gehalten haben. Magister Justus Isermann war von 1530 bis 1542 der erste vom Kirchenvorstand berufene evangelische Prediger der Gemeinde. Durch alle vier Fenster der Apsis läuft ein zweireihiger Fries mit Namensschildern aller Pastoren seit der Reformationszeit, der bis in die 1960er Jahre ergänzt wurde.

Die Entstehung dieser Fenster ist nur spärlich dokumentiert. Am 29. April 1893 erinnerte der Göttinger Glaser Wilhelm Werner aus der Kupferstraße 7/8 (heute Theaterstraße) Superintendent Kayser daran, „daß die Skizze der Sakristeifenster, sowie auch die fraglichen Namen, von mir eingesandt werden müssen. Ich möchte Sie freundlichst um baldige Uebermittelung ersuchen.“[1]

Diese Zeilen lassen erkennen: Die schlichten Kathedralglasfelder wurden vom Göttinger Glasermeister W. Werner 1893 gefertigt. Für die Glasmalarbeiten der Schriftfelder sollte Kayser Skizzen und Daten vorlegen, die Werner „einsenden“ wollte.

Diese Informationen lassen sich ergänzen aus einem Eintrag in Frank Laskas Werkverzeichnis der Werkstatt Ferdinand Müller/Quedlinburg.[2] Laska fand im zur Zeit nicht zugänglichen Firmenarchiv einen Hinweis auf eine Arbeit für die Jacobikirche Göttingen im Jahr 1893.[3] Diese muss durch mündliche oder briefliche Informationen aus Göttingen zu Unrecht identifiziert worden sein mit den „Ornamentfenster[n] mit Blattwerk und figürl. Einlagen: Adler“, die jedoch nachweislich von Lauterbach & Schröder 1901 geschaffen wurden. Die Dokumente im Firmenarchiv von 1893 können sich somit nur auf die Glasmalarbeiten für die Sakristei beziehen. (HS)

---

[1] KKA Gö, PfrA St. Jacobi A 513.21 Schreiben von Glaser W. Werner an Superintendent Kayser vom 29.4.1893.

[2] Laska 2009, CD-Rom mit Werkeverzeichnis von Ferdinand Müller/Quedlinburg, Teil A 1, S. 12, Nr. 115.

[3] Das Firmenarchiv, das sich früher im Schlossmuseum Quedlinburg befand, wurde ans Landesarchiv Magdeburg abgegeben und ist nicht geordnet und inventarisiert und daher z.Z. nicht zugänglich.



a: Petrus

b: Jakobus

c: Christus

d: Johannes

e: Paulus

f: Luther

Abb. 37 a-f: Die Figuren am Kanzelkorbs von St. Jacobi im heutigen Zustand (Theodor Maßler 1900/1901) – zum historischen Zustand siehe Abb. 40

Die Kanzel

Eine neue Kanzel war in den Planungen der Innenrenovierung ursprünglich nicht vorgesehen und schien dem Kirchenvorsteher Freise anfangs durchaus entbehrlich,[1] denn die vorhandene wäre weiterhin nutzbar gewesen. Dennoch ging der Kirchenvorstand im Sommer 1900 an deren Planung. Als der Hannoveraner Architekt und Bauleiter Friedrich Jacob einen Entwurf und einen Kostenvoranschlag vorlegte, der dem Kirchenvorstand überteuert schien, holte Freise im August vom Göttinger Tischlermeister Heinrich Ahlbrecht (1865-1944), der bereits die Bänke und das Chorgestühl in Arbeit hatte und auch Kunst- und Möbeltischlerarbeiten fertigte, ein Vergleichsangebot ein. Da dieses deutlich günstiger ausfiel, erhielt er den Auftrag für die Fertigung der Kanzel.[2] Lediglich die Bildhauerarbeiten, die Gestaltung der Figuren, wurde dem Hannoveraner Bildhauer Theodor Maßler (1844-1910) übertragen. Im Oktober wurde die Finanzierung der neuen Kanzel „von einem Ungenannten“ durch eine Spende von 5.000 Mark gesichert und die Ausführung konnte in Angriff genommen werden.[3]

Noch im August 1900 war der Kirchenvorstand davon ausgegangen, dass der Kanzelkorb mit den vier Evangelisten versehen wird, „flankirt von Petrus u Paulus“,[4] doch Anfang November machte ein Schreiben von Henning & Andres deutlich, dass diese Auswahl eine Doppelung zu den Evangelistenfenstern im Chorraum dargestellt hätte, deren Motive noch nicht abschließend festgelegt waren.[5] Man könne „auch jede andere Figur malen und bitten wir darüber Bestimmung zu machen“. Als Ergänzung für das nördliche Priechenfenster (nV) schlugen die Glasmaler Porträts von Luther und Melanchthon vor. Erst dieses Schreiben scheint die Figurendoppelung im Kanzelkorb bewusst gemacht und den Kirchenvorstand zu weiteren Überlegungen zum Figurenprogramm der Kanzel veranlasst zu haben.

Theodor Maßler schuf am Ende für den Kanzelkorb nicht die vier Evangelisten, ergänzt um Petrus und Paulus, sondern die vier epistelschreibenden Apostel Petrus, Johannes, Jakobus und Paulus, in der Mitte ein segnender Christus und am äußeren Rand eine Lutherfigur. Für die Apostel nahm der Bildhauer Figuren vom Sebaldusgrab in Nürnberg als Vorbild; die Gestalt Martin Luthers ist eine Replik des Lutherdenkmals in Worms. (HS)

---

[1] KKA Gö, PfrA St. Jacobi HS 2.5, S. 335 (Protokoll vom 23.2.1899).

[2] KKA Gö, PfrA St. Jacobi 513.20, Kostenvoranschlag von Ahlbrecht vom 20.08.1900 und KKA Gö, PfrA St. Jacobi HS 2.6, S. 14 (Protokoll vom 14.8.1900). Dem Kirchenvorstand muss bei Beschlussfassung ein vorläufiges, möglicherweise mündliches Angebot vorgelegen haben.

Ahlbrecht hatte bereits zuvor zusammen mit den Göttinger Tischlern Otto Marquardt und Wilhelm Knop die Bänke und Holzfußböden gemacht (s. KKA Gö, PfrA St. Jacobi 512, VII), war daher dem Kirchenvorstand bekannt und hatte dessen Vertrauen.

[3] KKA Gö, PfrA St. Jacobi, HS 2.6, S. 16f. (Protokoll vom 5.11.1900). Wenn man die meist sehr persönlichen Motivationen vieler Fensterstiftungen betrachtet (Wollfabrikant Levin stiftete das Wollenweberfenster, Lehrer Töpperwien das Schulfenster, sonstiges Gedenken an Vorfahren und verstorbene Angehörige), ist es durchaus denkbar, dass die Kanzel von Karl Kayser selbst gestiftet worden ist.

[4] KKA Gö, PfrA St. Jacobi, HS 2.6, S. 15 (Protokoll vom 14.8.1900).

[5] KKA Gö, PfrA St. Jacobi A 513.21, Schreiben von Hennung & Andres an Kayser vom 1.11.1900. Die Evangelistenfenster hatten die Glasmaler zwar bereits im April angeboten, s. KKA Gö, PfrA St. jacobi, HS 2.5, S. 375 (Protokoll vom 10. April 1900), docg dies scheint in Vergessenheit geraten zu sein.



Abb. 38: Göttingen, St. Jacobi, Inneres nach Osten nach der Innenrenovierung von 1900/1901

Die Innenrenovierung der Göttinger Jacobikirche von 1900/1901*

Christian Scholl

Seit der Reformationszeit wird die Göttinger Jacobikirche für den protestantisch-lutherischen Gottesdienst genutzt. Dieser Umstand, der für den Außenbau kaum eine Rolle spielt, war und ist für die Einrichtung des Innenraums von großer Tragweite. Der protestantische Kirchenbau folgt eigenen Anforderungen und hat eigene Traditionen ausgebildet, die sich zwar auf einen mittelalterlichen Bau übertragen lassen – in Göttingen wie in den meisten Orten hat man die alten Kirchen weitergenutzt –, die aber doch zu einer Überformung des Überkommenen führen mussten. Gerade in der frühen Neuzeit wurden Lösungen entwickelt, um dem zentralen Stellenwert der Predigt im protestantischen Gottesdienst zu genügen. Hierzu gehören etwa Kanzelaltäre oder die systematische Belegung des Raumes mit Gestühl und Emporen. Dabei ging es immer auch um die Frage, inwieweit die seit dem Mittelalter tradierten Bauformen für Sakralbauten fortzuführen waren: Sollte man den vertrauten Blick in einen möglichst polygonalen Chorschluss mit ‚typischen' Kirchenfenstern beibehalten und dieses Schema auch bei Neubauten anwenden, oder sollte man völlig neue Lösungen entwickeln, die den veränderten Bedürfnissen auch ein neues Erscheinungsbild gaben?[1] Avancierte Architekturtheoretiker wie Leonhard Christoph Sturm plädierten im 18. Jahrhundert für letzteres und entwickelten dementsprechend neue Raummuster.[2] Für den protestantischen Kirchenbau dieser Zeit blieben beide Optionen bestehen.

So war es auch in Göttingen, wo man 1792 die Chorpartie von St. Johannis nach Entwürfen von Georg Heinrich Borheck radikal umgestaltete, so dass jetzt ein gerader Wandabschluss mit einem Kanzelaltar den ursprünglichen Hallenchor abtrennte.[3] In St. Jacobi behielt man dagegen den Blick auf das gotische Chorpolygon weitgehend frei.[4] Dass man sich in St. Johannis stärker von der Tradition mittelalterlicher Sakralarchitektur löste, zeigt sich auch an den Emporen. Diese sind ein zentrales Element des protestantischen Kirchenbaus, zu dessen Besonderheiten es gehört, dass der Gemeinde ein Sitzrecht eingeräumt wurde.[5] Da eine sitzende Gemeinde mehr Platz benötigt als eine Gemeinde, die zum Teil steht, war die Anlage von Emporen unumgänglich. In Göttingen fanden sich solche sowohl in St. Jacobi als auch in St. Johannis, wo sie jeweils den Raum der Seitenschiffe einnahmen. In St. Johannis gab es sogar zwei Emporen übereinander, wobei die Brüstungen bezeichnenderweise vor die Mittelschiffspfeiler gezogen waren, so dass sie diese überschnitten. Auch hier zeigt sich eine größere Konsequenz in der Umsetzung der neuen, vor allem im 17. und 18. Jahrhundert entwickelten Prinzipien, die zu einer eigenen, vom Mittelalter unabhängigen Traditionsbildung im protestantischen Kirchenbau führten.

Zum Verständnis der Innenrenovierung von St. Jacobi ist es nun bedeutsam, dass gerade diese Prinzipien im 19. Jahrhundert verstärkt in die Kritik gerieten.[6] „Ein Gebäude, worin man gut hören und sehen kann, ist noch keine Kirche", heißt es in einer Notiz von Karl Friedrich Schinkel.[7] Sie bringt auf den Punkt, dass neben der Predigt nun wieder andere Funktionen und Wirkungsweisen in den Vordergrund treten sollten. Es ging um die durchaus auch ästhetisch motivierte Wiedergewinnung einer Sakralität, die man mittelalterlichen

Kirchenbauten zusprach und die spätestens im 18. Jahrhundert verloren gegangen sei. Eine programmatische, für die zweite Jahrhunderthälfte durchaus repräsentative Stellungnahme zu diesem Thema findet sich in einem anonymen Artikel im *Christlichen Kunstblatt* von 1865, der sich der von Conrad Wilhelm Hase entworfenen Christuskirche in Hannover widmet. Dieser zeichnet ein konfessionsübergreifendes Ideal eines am Mittelalter orientierten Kirchenraumes, von dem eine ästhetische Wirkung ausgehen soll, welche religiöse Empfindungen weckt: „Die nächste und wichtigste Forderung ist eine allgemein christliche. Die Kirche soll in ihrer äußeren und inneren Gestaltung aus den Formen des Alltäglichen herausgehen, sie soll den Eintretenden empfänglich machen, Gott den Herrn anzubeten, ihn von der Außenwelt abziehen und mit heiligem Ernste erfüllen.“[8]

Dabei wird eine bemerkenswerte Umgewichtung vorgenommen, die für die Bestrebungen um eine Erneuerung des protestantischen Kirchenbaus nach dem Vorbild des Mittelalters bezeichnend ist: Nicht die Kanzel, sondern der Altar gilt nun wieder als wichtigster Bezugspunkt des Kirchenraumes: „Der vornehmste Platz gebührt dem Altare: wie der christliche Gottesdienst hier culminirt, wo der gläubige Christ im heiligen Sakramente des Abendmahls sich mit seinem Gott vereinigt, so soll die Gestaltung des Baus in Disposition und Entwicklung auf den Chor hinweisen und der ganze Organismus hier zur höchsten und vollendeten Entwickelung kommen. Die Arbeit vieler Jahrhunderte voll gestaltender Kraft hat diese Aufgabe gelöst mit einer Meisterschaft und in einer Vollendung, daß keine Zeit, kein Volk – was malerisch reiche Wirkung, was harmonische Klarheit und technische Vollendung anbetrifft – die wundervolle Wirkung der romanischen, der gothischen Dome übertroffen hat. Und die Grundform, die eine ächt christliche Kunst geschaffen, die im eilften und fünfzehnten Jahrhundert, in der reichen Kathedrale und der schmucklosen Dorfkirche des Mittelalters wesentlich dieselbe geblieben ist, sie wird auch mustergültig bleiben für alle Zeiten, wie für die katholischen so – wenn auch vielleicht modificirt – für die lutherischen Kirchen.“[9]

Auffällig ist die wiederholte Verwendung des Adjektivs „heilig“ sowie die geradezu mystische Auffassung des Abendmahls als Vereinigungsmahl des Menschen mit Gott. Hier liegt eine deutliche Abkehrung vom protestantischen Gottesdienstverständnis des 18. Jahrhunderts vor, die sich unmittelbar auf die Vorstellungen vom Kirchenbau niederschlägt. Noch in Leonhard Christoph Sturms *Anweisung alle Arten von Kirchen wohl anzugeben* von 1718 hieß es: „Daß aber der Chor vor der übrigen [sic!] Kirchen eine Heiligkeit habe / wird verhoffentlich keiner von den Protestanten glauben.“[10]

Nun, da man eine solche „Heiligkeit“ wiederherzustellen suchte, fielen Einbauten, wie sie die Göttinger Johanniskirche im späten 18. Jahrhundert so exemplarisch zeigte, unter ein Verdikt: „In all diesen Einbauten nun zeigte sich leider ebenso sehr der flache Sinn und die nüchterne Anschauung von dem rituellen Bedürfniß, wie die Missachtung der alten Kunstwerke und die Unfähigkeit, neu zu gestalten. So entstanden die schrecklichen Priechen (Emporen); das Uebereinanderstapeln von Altar und Kanzel, die hölzernen Einbauten von Sakristeien hinter dem Altar und, das Ideal der nüchternen Protestanten, die kreideweiß angetünchten Wände.“[11]

In einer bewussten Gegenbewegung zu diesen Einrichtungsprinzipien wurde eine Erneuerung des protestantischen Kirchenbaus angestrebt, bei der es darum ging, die spezifischen Bedürfnisse des protestantischen Gottesdienstes mit einem historisch und ästhetisch aufgeladenen Ideal mittelalterlich-christlicher Architektur zu verbinden. Auf Kongressen, die 1856 in Dresden, 1860 in Barmen und schließlich 1861 in Eisenach stattfanden, wurden die Konsequenzen für die Disposition wie für den Stil intensiv diskutiert und Programme aufgestellt.[12] Nun wurden längsorientierte Bauten verlangt, die auf einen hierarchisch herausgehobenen Chor ausgerichtet waren, in dem das Abendmahl gefeiert werden sollte. Kanzelaltäre wurden gänzlich abgelehnt, und Emporen als notwendiges Übel angesehen, das nur im Notfall geduldet wurde. Mehrere Emporen übereinander sollten überhaupt nicht mehr angelegt werden.[13]

Was den Stil betrifft, so setzten etwa die Barmer Thesen von 1860 fest, dass sich die „Würde, Schönheit und Bedeutsamkeit des Kirchenbaues [...] in den geschichtlich entwickelten christlichen Baustilen“ verwirkliche, „welche, von der Basilika anhebend einer mannigfaltigen tiefsinnigen Symbolik des christlichen Glaubens zum Ausdrucke dienen.“[14] Dies bedeutet in der Tat, dass als Stile für evangelische Kirchen die frühchristliche, romanische und gotische Bauart in Frage kamen – allesamt Stile aus vorreformatorischer Zeit. Dass man

gerade die Gotik als den am besten geeigneten Stil für den protestantischen Kirchenbau ansah, wurde unter anderem damit gerechtfertigt, dass Luther selbst ja in gotischen Kirchen gepredigt habe.[15] Die Präferenz mittelalterlicher Stile wurde 1861 bei einer Zusammenkunft in Eisenach bestätigt, die zum Thesenwerk des *Eisenacher Regulativs* führte. Zu dessen Ausarbeitung waren im Vorfeld drei Architekten herangezogen worden: Friedrich August Stüler aus Berlin, Christian Friedrich von Leins aus Stuttgart und Conrad Wilhelm Hase aus Hannover.[16] Gerade Hases Christuskirche in Hannover galt als vorbildliche Adaptation des gotischen Stils für den protestantischen Kirchenbau, war sie doch so konzipiert, dass sie die Bedürfnisse des Predigthörens mit den Forderungen historistisch-sakraler Repräsentation verband.[17]

Was für die Christuskirche als neogotischen Neubau galt, wirkte sich auch auf die Restaurierung gotischer Kirchen aus, die von lutherischen Gemeinden genutzt wurden. Deren Erscheinungsbild war bis dahin nicht selten durch eine frühneuzeitliche oder klassizistische Ausstattung geprägt, die nun zugunsten eines erneuerten Mittelalterideals weichen sollte. Auch in St. Jacobi in Göttingen bewirkte dieses Ideal eine umfassende Neugestaltung des Innenraumes.

Die Innengestaltung

Nachdem der Außenbau der Göttinger Jacobikirche bereits zwischen 1880 und 1898 unter Aufsicht von Conrad Wilhelm Hase saniert[18] worden war, erfolgte die Neugestaltung des Kirchenraumes. Am 27. Februar 1900 wurde hierfür die Genehmigung des Königlichen Konsistoriums in Hannover erteilt.[19] Unmittelbar nach Ostern 1900 begann man mit den Arbeiten, die am 25. März 1901 mit der Wiedereinweihung ihren Abschluss fanden. Mit den Entwürfen wurde Friedrich Jacob, ein Schüler Conrad Wilhelm Hases, betraut.[20] In einem Kostenvoranschlag vom 2. Februar 1897 beschreibt Jacob, wie er das Innere vorfand: „das altehrwürdige Bauwerk hat bis auf den alten Flügelaltar, seine gesammte innere Ausstattung eingebüßt, da die Restauration aus den dreißiger oder vierziger Jahren unsers Jahrhunderts, dem Stand des damaligen Kunstverständnisses entsprechend in mißverstandener Weise durchaus wertlose Dinge geschaffen hat, die auf keinen Fall für die Dauer in einem Bau von der Bedeutung der Jacobikirche beibehalten werden können."[21]

Jacob bezieht sich hier auf eine Renovierung, die 1844/45 stattgefunden hatte und mit der spätestens die frühneuzeitliche Ausstattung, die es in St. Jacobi einmal gegeben haben muss, aus der Kirche entfernt worden war.[22] So wirkte die Kirche im späten 19. Jahrhundert wie ausgeräumt: Die Wände waren geweißt und die wenigen Ausstattungsstücke in einer zurückhaltenden Neugotik gestaltet.[23] Genau hier setzte Jacob an und entwickelte eine Neuausstattung, die von ihrer Funktion her durchaus den Eigenheiten des protestantischen Kirchenbaus gerecht zu werden suchte, von ihrer Wirkung her aber vor allem auf eine atmosphärische Regotisierung hin angelegt war (Abb. 38-40). Dieser musste alles weichen, was 1844 neu angefertigt worden war: die Kanzel, das Gestühl und die Emporen. Die neue Ausstattung trat räumlich im wesentlichen an die Stelle der alten: Der geringe Änderungsbedarf an der Grunddisposition von Kanzel, Emporen und Gestühl hängt auch damit zusammen, dass man in St. Jacobi nie so radikal in das Gefüge des Kirchenraums eingegriffen hat wie in St. Johannis. Lediglich die Emporen wurden tiefer gelegt. Auf sie konnte aus Platzgründen auch jetzt nicht verzichtet werden.

Grundlegend verändert haben sich im Vergleich zum Zustand vor 1900 Stil, Materialität und Farbigkeit. Die meisten Ausstattungsstücke wurden in gotisierenden Formen aus massivem Holz gefertigt und blieben holzsichtig. Das Schnitzwerk knüpft dabei an mittelalterliche Werktraditionen an. Dies beginnt mit dem neugotischen Gemeindegestühl, welches an die Stelle des alten Kastengestühls trat. Es setzte sich bei den Emporenbrüstungen fort, die leicht hinter die oktogonalen Pfeiler zurückgezogen waren. Während die alten Brüstungen mit einem gotisierenden, in Spitzbögen auslaufenden Stabwerk gegliedert waren, gab es nun eine massige Rechteckfelderung. Dies erscheint zunächst einmal als Rücknahme des gotischen Stils, lässt sich aber mit der Materialästhetik der Hase-Schule erklären. Diese lehnte eine applikative Neugotik ab und präferierte Formen, in denen der Charakter des jeweiligen Materials anschaulich wurde.[24] So boten die von Friedrich Jacob neu entworfenen Emporenfelderungen eine bis in die Ornamentierung hinein charakteristische Holzarchitektur mit Schnitzwerk und Bemalung.



Abb. 39: Göttingen, St. Jacobi, Inneres nach Westen nach der Innenrenovierung von 1900/1901

Das östlichste Joch des Südseitenschiffs wurde – wie schon vor 1900 – von der Empore nicht erfasst. Dies kam der Kanzel (Abb. 40) zugute, die wieder an der Südseite des Chorbogens angebracht wurde und auf diese Weise einen Umraum erhielt. Die Kanzel, von der sich der oktogonale, mit Skulpturen in Spitzbogennischen besetzte Kanzelkorb bis heute weitgehend erhalten hat, war überaus reich gestaltet: Ein hölzerner Bündelpfeiler trug den Korb, und ein ausladender, dachförmiger Schalldeckel bildete den Abschluss. Dieser wurde von einem turmartigen Aufbau mit Fialen, Wimpergen und schlanker, durchbrochener Spitze bekrönt, welcher nochmals das neugotische Ideal eines gotischen Turmes anklingen ließ. Die Kanzel war holzsichtig ausgeführt, wobei die Felder hinter den Skulpturen am Kanzelkorb vergoldet waren. Zu ihren Füßen stand vor dem Gemeindegestühl das Kindergestühl, so dass die Kinder unter der unmittelbaren Beobachtung des Pfarrers standen (Abb. 27, 39). Im Chorraum befand sich – wie schon vor der Renovierung – zu beiden Seiten das Gestühl für den Kirchenvorstand.



Abb. 40: Göttingen, St. Jacobi, Kanzel von 1901, rechts daneben das Wollenweberfenster sVI

An der Westseite erhob sich damals wie heute die Orgelempore (Abb. 39). Im Zusammenhang mit der Renovierung wurde ein neues Instrument von der Firma Furtwängler & Hammer in Hannover gebaut, das neben der Gottesdienstbegleitung auch als Konzertorgel eingesetzt werden konnte.[25] Der Prospekt war in drei von Wimpergen überfangene Felder geteilt. Dabei überragte der mittlere, über dem breiteren Mittelfeld sitzende Wimperg seine seitlichen Begleiter. Wie sehr die Orgelempore auf die damals schon bedeutsame kirchenmusikalische Praxis zugeschnitten war, lässt sich anhand historischer Aufnahmen nachvollziehen. So gab es ein ansteigendes Gestühl für den Chor und einen aus der Emporenbrüstung herauskragenden Erker für den Dirigenten, der von hier aus den Chor und den Organisten leiten konnte.

Eine prägende Rolle bei der Wirkung der renovierten Kirche kam der Ausmalung und dem farbigen Fliesenboden zu. Beides bereicherte das Raumbild und dämpfte zugleich den Kontrast zu den hölzernen Ausstattungsstücken. Generell muss die Kirche nach der Renovierung wesentlich dunkler gewirkt haben als vorher, was durch die Buntglasfenster noch verstärkt wurde. Dieser Faktor ist keineswegs gering einzuschätzen, manifestiert sich doch gerade hier eine Abkehr von Grundprinzipien des protestantischen Kirchenbaus im 18. Jahrhundert. Man kann zum Vergleich eine Passage aus der Einweihungspredigt des barocken Kirchneubaus in Pretzschendorf/Sachsen aus dem Jahre 1733 heranziehen, in der das neu gewonnene Licht gepriesen wird: „Ist das Licht besonders, eine Aufmunterung zur Andacht, und kan ein schläffriger Kirchen-Gänger, sich in einer finstern Kirche, hinter den altväterischen hölzernen Gegitter, eher verstecken, und des sündlichen Kirchen-Schlafs sich bedienen, als in einer hellen und lichten Kirche; ja! sind lichte Kirchen deswegen höchst nöthig, daß fromme Kirch-Kinder ihre Gesangs-Bücher und Bibeln, desto eher hier nachschlagen können. ey! so müssen wir wohl, ohne Verletzung der Wahrheit, sagen, daß hier tausendmahl mehr Licht, als in voriger Kirche anzutreffen ist.“[26]

Nun, etwa 150 Jahre später, galt dieses Licht als prosaisch: In der bereits zitierten Besprechung von Hases Christuskirche in Hannover im *Christlichen Kunstblatt* war in kritischer Weise vom „Ideal der nüchternen Protestanten“, den „kreideweiß angetünchten Wände[n]“ die Rede.[27] Diesem Ideal wurde die stim-

mungsvolle, gedämpfte Beleuchtung der neugotischen Christuskirche entgegengestellt: „Ein mildes Licht – gedämpft durch die musivisch gemalten und mattirten Fenster des Langhauses, glänzender und faltenreicher nach dem Chore bis zu den reichen, in figürlichem Schmucke strahlenden Chorfenstern – gab den inneren Räumen diese feierliche Stimmung, dieß Gefühl stiller Abgeschlossenheit.“ [28]

Dabei geht es tatsächlich um eine Annäherung an das Mittelalter: Es gehört zu den Topoi von Beschreibungen gotischer Kirchenräume, deren (Halb-)Dunkel zu betonen.[29] Im Rahmen der Neugotik protestantischer Kirchen ist dies freilich eher als ein ‚graduelles Dimmen' zu verstehen, denn die in Pretzschendorf angemahnte Gewährleistung, Gesang- und Gebetsbücher lesen zu können, blieb natürlich bestehen. Es galt also, die richtige Schattierung zu finden. Dementsprechend beschreibt der Rezensent auch die Christuskirche in Hannover als „so frei von mystischem Dunkel, wie von nüchterner Kühle“.[30]

In diesem Sinne erfolgte auch die Ausmalung der Jacobikirche während der Innenrenovierung von 1900-1901. Historische Aufnahmen (Abb. 38, 40) zeigen, wie diese Ausmalung aussah, die von heimischen Malern unter der Aufsicht des Hannoveraner Kirchenmalers Reinhold Ebeling ausgeführt wurde.[31] Diese differenzierte zwischen struktiven Elementen wie den Pfeilern und Bögen, die mit einer Quaderung versehen waren, und den Füllbereichen der Wände. Die unteren Bereiche der Wände waren mit einer wandteppichartigen Zone bemalt, während die Gewölbefelder mit floralen Ornamenten versehen wurden. Gerade diese orientierten sich an mittelalterlichen Ausmalungen.[32]

Neben dieser strukturellen Differenzierung gab es eine ganz gezielte Steigerung der Malerei zum Chor hin. Auch dies entsprach der neuen Haltung im protestantischen Kirchenbau. Bereits in der Besprechung zu Hases Christuskirche in Hannover war davon die Rede, dass dem Altar der „vornehmste Platz“ gebühre, und dass „die Gestaltung des Baus in Disposition und Entwicklung auf den Chor hinweisen und der ganze Organismus hier zur höchsten und vollendeten Entwickelung kommen“ solle.[33] Hiernach strebte auch Friedrich Jacob, der schon in seinem Kostenvoranschlag von 1897 eine Bemalung vorsah, welche „sich über alle Teile der Kirche erstreckt“ und „sich noch im Chor steigern soll“.[34] Ursprünglich plante Jacob für das Chorgestühl sogar noch hölzerne Rückwände mit Baldachinen und begründete auch dies mit der Bedeutung dieses Raumteiles: „diese Anordnung, welche sich an alten Bauwerken hie und da findet ist beabsichtigt, um die hohe Bedeutung des Chores zu steigern und seine Würde zu heben.“[35] Letztlich erfolgte nur eine Hervorhebung durch eine textile Motive andeutende Wandmalerei mit „eingestickten“ Adlern und einem umlaufenden Schriftzug. Diese folgte dem Vorbild der Wandgestaltung im Westteil der Marienkapelle auf der Marienburg in Westpreußen.[36]

Die Heraushebung des Chors zeigt sich auch an einem Detail wie dem Spruchband mit der Inschrift „Ehre sei Gott in der Höhe“, das im Gewölbefeld über dem Chorbogen angebracht wurde. An sich ist die mittelalterliche Architektur von St. Jacobi nämlich so angelegt, dass das durchgehende Mittelschiffsgewölbe die Grenze zwischen Langhaus und Chor weitgehend überspielt. Nur die Veränderung der Schlusssteine, die im Chor reicher werden, zeigt den Wechsel an. Friedrich Jacob nutzte das Spruchband, um diese Grenze stärker hervorzuheben.

In Anlehnung an die mittelalterliche Trennung von Langhaus und Sanktuarium konstruierte Jacob eine neue Hierarchie, die vor allem auf die Steigerung eines allgemeinen, nicht zuletzt auch ästhetischen Gefühles von Heiligkeit abzielte. Im gleichen Zuge war man bestrebt, die ständische Hierarchie der frühen Neuzeit, die sich in den Emporen und Gestühlen manifestierte, zurückzudrängen. Bezeichnenderweise wurde genau in dieser Zeit die feste Zuweisung des Gestühls an die einzelnen Gemeindeglieder in allen Göttinger Kirchen aufgegeben.[37]

Die Einschreibung eines reformatorischen Bildprogramms

Insgesamt hat man um 1900 alles unternommen, um in St. Jacobi ein gedämpftes, stilistisch einheitliches, gestalterisch durchhierarchisiertes Raumbild zu erstellen, bei dem das nachreformatorische Erscheinungsbild der Kirche zugunsten eines mittelalterlich-gotischen Totaleindrucks so weit wie möglich zurückgedrängt wurde. Das eigentlich Bemerkenswerte folgt erst jetzt: In die auf eine möglichst reine Gotik gestimmte Ausstattung, bei der nahezu jede Erinnerung an eine eigenständige protestantische Kirchenbautradition getilgt ist, wurde nun nämlich auf ganz eigene und für das 19. Jahr-

hundert überaus charakteristische Weise ein reformatorisches Element neu eingeschrieben – in Form eines Bildprogramms. Dies beginnt mit dem mittleren Glasfenster des Chores, das von der Hannoveraner Firma Henning & Andres hergestellt wurde und ikonographisch durchaus als Korrektiv zum gotischen Altar angesehen werden kann (I). Im Zentrum erscheint hier, wie man dies von einem lutherischen Altarbild erwarten würde, die Kreuzigung Christi (Abb. 10). Diese steht sichtbar über dem gotischen Altar von St. Jacobi, der in der Mitte des geöffneten Schreins Christus und Maria als himmlisches Brautpaar zeigt. Dieser Altar wird nun gewissermaßen zu einer monumentalen Predella des Glasbildes.[38]

Dass damit die ‚katholisch' anmutende Marienikonographie aufgehoben werden soll, ist naheliegend und lässt sich zudem durch Parallelbeispiele erhärten. In der 1889-90 nach Entwürfen Conrad Wilhelm Hases restaurierten Stadtkirche von Delitzsch/Sachsen wurde der Schrein eines mittelalterlichen Schnitzaltars so erweitert, dass über der ursprünglich zentralen Madonnendarstellung eine große Kreuzigung mit Maria und Johannes angebracht werden konnte.[39] Hier wurde direkt in die mittelalterliche Substanz eingegriffen, während man in St. Jacobi in Göttingen den wertvollen Altar unangetastet ließ. Die Übereinanderstellung von mittelalterlichem Marienbild und neugotischer Kreuzigung ist jedoch vergleichbar.

Ein Beispiel, das noch näher liegt, bietet die Göttinger Marienkirche. Hier war der mittelalterliche Wandelaltar 1783 aufgelöst und als Retabel-Kanzelaltar neu organisiert worden. Die Madonnenfigur, die ursprünglich im Zentrum stand, wurde als Kanzelbekrönung verwendet. Bei der Regotisierung, die 1863 nach Entwürfen Conrad Wilhelm Hases stattfand, wurde die Kanzel entfernt und eine neugotische Rekonstruktion des Altares unternommen. Dabei gelangte aber nicht etwa die erhaltene Marienfigur, die als Patronin der Kirche nach 1783 in durchaus dominanter Position über dem Kanzelaltar stand, zurück in das Zentrum. Vielmehr wurde hier eine neugotische Darstellung des Gekreuzigten angebracht, und das Marienbild an die Seite versetzt.[40]

An sich hätten solche protestantische Überformungen durchaus Konfliktpotential. Das Charakteristische an Hase und seinen Schülern ist jedoch, dass dieses nicht ausgespielt wird. Vielmehr findet mit formalen Mitteln eine Harmonisierung und Rückbindung in den mittelalterlichen Raum statt. Die Grundformen sind sowohl beim Altar in Delitzsch als auch beim Glasfenster von St. Jacobi in Göttingen vorreformatorisch-gotisch.

Gerade in St. Jacobi lässt sich die formale Harmonisierung der neuen Ausstattung mit dem historischen Befund sehr genau fassen. So korrespondiert der genaste Bogen, der beim mittleren Fenster die Kreuzigungsgruppe überfängt, mit dem Maßwerkbogen über der Sitznische an der südlichen Chorwand, der zum mittelalterlichen Bestand gehört. Beide Bögen können mit einem Blick wahrgenommen werden. Zwar ist die genaste Bogenform an sich keineswegs ein Spezifikum der Jacobikirche – am mittleren Buntglasfenster von St. Johannis, deren Glasbildzyklus von derselben Firma ausgeführt wurde, findet sich eine vergleichbare Lösung. In St. Jacobi wird diese jedoch mehrfach aufgegriffen, so dass man hier geradezu von einem Leitmotiv sprechen kann. So gab es einen genasten Bogen an zentraler Stelle am mittleren Feld des Orgelprospektes, der im Westen das Pendant zum Mittelfenster des Chores bildet. Letztlich wird hier eine das gesamte Schiff übergreifende optische Klammer gebildet, die für die Entwurfsprinzipien der Hase-Schule überaus bezeichnend ist. Schon bei den Wimpergen des von Hase geplanten Turmaufsatzes sollte ein vergleichbarer optischer Brückenschlag zum Wimperg der neuen Portalvorhalle geschaffen werden.

Bezogen auf das Bildprogramm der Chorfenster von St. Jacobi lässt sich also festhalten, dass gerade dasjenige, was bildlich als reformatorisches Korrektiv fungiert, stilistisch besonders eng mit den Formen des vorreformatorischen Kirchenbaus verzahnt wurde. Damit wurde eine Kontinuität konstruiert, die letztlich ästhetisch fundiert war und ihre Grundlage in der romantischen Bewunderung gotischer Kirchengebäude hatte.

Was die spannungsvolle Verbindung von stilistischer Rückführung auf das Mittelalter und gleichzeitiger Aufladung durch ein lutherisches Bildprogramm betrifft, so kann man auf ein nur wenig älteres Glasfensterprogramm verweisen, dass sich an prominenter Stelle befindet und möglicherweise eine Vorbildwirkung hatte. Zwischen 1883 und 1892 war die Schlosskirche in Wittenberg als zentraler Ort der Reformation restauriert worden. Sie dürfte in jedem Fall das Interesse des reformationsgeschichtlich überaus interessierten Göttinger Superintendenten Karl Kayser gefunden haben, der letztlich hinter der Innenrenovierung von St. Jacobi steht und der unter anderem auch ein

historisches Festspiel *Göttingens Reformation* verfasst hat.[41] In Wittenberg befindet sich ebenfalls im mittleren Chorfenster unter einem vergleichbaren Bogen die Darstellung der Kreuzigung Christi. Auch hier kommt es zu einer Übertragung ins Lokale, denn kompositorisch orientiert sich diese an der Kreuzigung in der Predella des von der Werkstatt Lucas Cranachs d. Ä. geschaffenen Altars in der Wittenberger Stadtkirche. Stilistisch wiederum erscheint sie in Wittenberg – wie später in Göttingen – in einem gotisierenden Kontext. Bezeichnenderweise wird die Architektur und Ausstattung der Wittenberger Schlosskirche nicht als Renaissance, sondern als Spätgotik inszeniert.[42]

Die reformatorische Korrektivfunktion der Chorglasfenster von St. Jacobi gegenüber dem Altar bleibt freilich im Allgemeinen, handelt es sich doch bei der Kreuzigung wie auch bei den begleitenden Darstellungen des zwölfjährigen Jesus im Tempel (nII) sowie der Begegnung der Jünger mit Jesus in Emmaus (sII) um biblische Themen.[43] Die Fenster der Chornordwand zeigen die vier Evangelisten (nIII, nIV). Ganz konkret wird die lutherische Aufladung des Bildprogramms von St. Jacobi dagegen an der Kanzel. Die Figuren des Kanzelkorbes zeigen nicht nur Christus und die (in der Bibel als Epistelschreiber auftretenden) Apostel Petrus, Jacobus, Johannes und Paulus, sondern auch Martin Luther (Abb. 37). Dieser war ursprünglich zur Gemeinde gewendet – eine durchaus sinnige Anordnung, die durch die moderne Versetzung des Kanzelkorbes an die Nordseite heute nicht mehr nachvollziehbar ist. Bemerkenswert ist erneut der gotisierende Stilkontext, der durch die Spitzbogennischen angelegt ist. Die Apostel folgen dem Vorbild des im 19. Jahrhundert omnipräsenten Sebaldusgrabes von Peter Vischer d. Ä. in der Nürnberger Sebalduskirche, während sich die Lutherstatue an Ernst Rietschels Lutherdenkmal in Worms orientiert.[44] Der mittelalterliche Stilkontext wurde durch den Goldgrund noch gesteigert, so dass das Gold des gotischen Altares hier gewissermaßen eine Dependance erhielt.

Den eigentlichen Höhepunkt des protestantischen Rückbezugs der neugotischen Ausstattung markieren schließlich die Bildfenster der Langhaussüdseite. Hier taucht das reformatorische Element in einer Form auf, die für den lutherischen Historismus des 19. Jahrhunderts vermutlich am charakteristischsten ist: als Reformationsgeschichte. Von den insgesamt fünf Fenstern wurden drei mit Glasbildern versehen. Das erste Fenster von Osten zeigt, wie „die Wollenweberknaben die Prozession im August 1529 mit dem Gesang des Lutherliedes begrüßen“ (sVI).[45] Erneut wird dabei ein reformatorisches Thema in einen vorreformatorischen Bildmodus übertragen: Der katholischen, durch ein Madonnenbild auf einer Fahne ausgewiesenen Bußprozession stehen die lutherischen Wollenweber gegenüber, die das Lutherlied *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* singen. Ihr Gesang ist auf Schriftbändern dargestellt, die zum Himmel aufsteigen – ein archaisierendes Darstellungsmittel, das man von mittelalterlichen Bildern kennt und das nun in paradoxer Weise dazu dient, dem Marienbild das Lutherwort entgegenzusetzen.

Das erste Fenster von Westen (sX), das im zweiten Weltkrieg zerstört wurde, zeigte „die Errichtung der ersten evangelischen Schulen. Die Mönche weichen der Jugend, sie verlassen das Kloster, Melanchton [sic!] führt Kinder hinein. (Sinnbild.)“[46] Über seine Gestaltung ist nichts mehr bekannt. Im zentralen dritten Fenster (von Osten wie von Westen) sieht man schließlich, „wie die Reformation in Göttingen eingeführt ist (Luther predigt, seine Mitarbeiter und die Gemeinde ihm zu Füßen“ (sVIII).[47] Dass der dargestellte Prediger die Gesichtszüge Luthers trägt, entspricht einem symbolischen Ansatz in der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts: Hier wird der Reformator als treibende Kraft sichtbar gemacht, obgleich er selbst an Palmarum 1530, als die neue Kirchenordnung in den Göttinger Kirchen verlesen wurde, gar nicht in Göttingen anwesend war (Abb. 28).[48]

Ein Detail dieses Fensters wirft ein bezeichnendes Licht auf die um 1900 erfolgte Renovierung der Kirche. Es betrifft die nach Westen gerichtete Darstellung des Kirchenraums, in dem Luther als Prediger dargestellt wird. Das Bild zeigt nämlich keineswegs die Jacobikirche zur Reformationszeit. Vielmehr präsentiert sie den Kirchenraum weitgehend so, wie dieser nach seiner Renovierung durch Friedrich Jacob aussah: mit den Emporen, der Orgel im Westen und der Kanzel, auf der Luther selbst auf der nun vom Betrachter abgewendeten Seite nochmals als Statue zu denken ist (Abb. 27).[49]

Dass es sich bei dieser Darstellung um einen Anachronismus handelt, war der ausführenden Glasbildwerkstatt Henning & Andres durchaus bewusst. Dementsprechend heißt es in einem Brief an Superintendent Kayser vom

1. Oktober 1901: „Wir haben an dem Reformationsbilde die seitl. Priche [Empore] gelassen, weil uns sonst der Hintergrund zu kahl würde und durch die Fenster die Beleuchtung der Gemeinde zu zerißen geworden wäre. Da wir nun auch noch bedachten, daß dadurch den Göttingern die Kirche etwas fremd erscheine und für uns die Personen auf derselben ein gutes Hülfsmittel für die Perspective sind, glauben wir die historische Treue diesmal aus malerischen Gründen übergehen zu können. Die Kanzel wird hoffentlich so gefallen und sollte es uns eine große Freude sein, wenn dem Stifter auch alles wohl gefallen wird."[50]

Zunächst einmal sind es ästhetische Gründe, die zur Rechtfertigung dieser Darstellung angeführt werden: Die Einfügung von Emporen lässt den Hintergrund weniger kahl erscheinen. Dann wird aber auch ein inhaltliches Argument ins Spiel gebracht: Eine Innendarstellung der Kirche im gedachten Zustand der Reformationszeit hätte den Göttingern unvertraut erscheinen können.

So, wie der Raum nun dargestellt wurde, sollte er der Gemeinde für die Zukunft um so vertrauter wirken, entsprach er doch weitgehend dem, was diese nach der Renovierung wieder in Besitz nehmen konnte. Damit erfuhr in der Hauptdarstellung des mittleren Reformationsfensters die Harmonisierung von Gotik, Neugotik und Reformationsgeschichte ihren Höhepunkt. Die Wahl des gotischen Stils war im 19. Jahrhundert nicht zuletzt damit begründet worden, dass Luther selbst in gotischen Kirchen gepredigt habe.[51] Nun zeigt das Fensterbild genau dies: Luther als Prediger in einer gotischen Kirche. Und es zeigt mehr als dies: nämlich Luther als Prediger in einer neugotisch überformten Kirche. In der Fiktion dieses Bildes finden Gotik und Neugotik um die Gestalt Luthers wieder zusammen. Was dazwischen liegt, wird gleichsam überbrückt und damit zurückgedrängt.[52]

Kunsthistorisch findet dies seine Entsprechung in der utopischen Aufladung der Gotik in der Hase-Schule, die danach strebte, „moderne Werke im gotischen Stil" zu errichten.[53] In Hases Neugotik erfährt das Aktuelle nicht nur eine Historisierung, sondern das Historische wird auch aktualisiert: Die Gotik als Architektur der Vergangenheit sollte die Architektur der Zukunft werden. Dies war eine Vision, in der sich ästhetische, religiöse und politische Bestrebungen unlösbar verbanden.

In der umfassenden Renovierung von St. Jacobi in Göttingen ist dieses Vergangenheitsideal zumindest zeitweise gediegene Gegenwart geworden. Die Renovierung führte zu einem gestalterisch durchgestimmten Gesamteindruck, für dessen künstlerische Qualitäten man heute, nach der Relativierung des historischen und kunsthistorischen Verdikts über den Historismus, wieder einen Sinn gehabt hätte. Für die meisten künstlerischen Zeugnisse der Renovierung kommt dies freilich zu spät, denn seit der radikalen Ausräumung der historistischen Ausstattung von St. Jacobi, die 1960 stattfand, gehört dieser Gesamteindruck seinerseits der Vergangenheit an, und nur noch Reste künden von seiner einstigen Gegenwart.[54]

---

* Der vorliegende Beitrag ist eine deutlich gekürzte und zugleich in Teilen aktualisierte Fassung eines Aufsatzes, den der Verfasser 2010 im 58. Band des Göttinger Jahrbuchs publiziert hat: Scholl 2010, S. 79-112. Herzlich danke ich der Redaktion des Göttinger Jahrbuchs, die diesem Wiederabdruck zugestimmt hat.

[1] Zu Tradition und Innovation im protestantischen Kirchenbau vgl. Mai 1994, S. 11-26. Beispiele für frühneuzeitliche Neubauten, die sogar gotisierende Maßwerkfenster zeigen, bieten etwa die Parochialkirche in Berlin und die Lutherkirche in Plauen.

[2] Vgl. Sturm 1712, passim.

[3] Zu dieser Umgestaltung vgl. Brinkmann 1987, S. 310; Freigang 2002, S. 783; Manso 2009, S. 205-209; Scholl 2015, S. 94-96; Friedrichs/Strolo 2015, S. 128-130. Als diese Konstellation zugunsten einer Regotisierung des Chores rückgängig gemacht wurde, war es Hase, der hierfür die Entwürfe lieferte: vgl. Saathoff 1929, S. 240f.; Scholl 2015, S. 97-101; Friedrichs/Strolo 2015, S. 131-133.

[4] Im Zuge der Restaurierung der Jacobikirche von 1775 wurde allerdings die Kanzel mittig am westlichen Ansatz des Chores aufgestellt, so dass sie den Blick auf den gotischen Altar verdeckte. Diese Lösung wurde 1844 wieder rückgängig gemacht (vgl. Saathoff 1929, S. 206; Ahlbrecht 1934, 12.5.1934).

[5] Dies hängt nicht nur mit der Ausrichtung auf das Predigthören zusammen, sondern auch damit, dass man Einnahmen brauchte, die man durch die Vermietung der Sitze erlangte. Zugleich schlägt sich in der Anordnung des Gestühls die hierarchische Ausdifferenzierung der Gemeinde nach Geschlecht und Stand nieder. Vgl. hierzu Wex 1984, passim.

[6] Vgl. hierzu u. a. Kokkelink 1968, S. 49; Seng 1995, Kirchenbau, S. 175-177; Kokkelink/Lemke-Kokkelink 1998, S. 359f.

[7] Diese Notiz findet sich auf einem Skizzenblatt, das Schinkel im Zusammenhang mit seinem Entwurf zum Wiederaufbau der Berliner Petrikirche von 1814 zeichnete: vgl. Rave 1981, S. 180.

[8] Anonym 1865, S. 134. Zu diesem Artikel vgl. Seng 1995, S. 304f.

[9] Anonym 1865, S. 134.

[10] Sturm 1718, S. 27.

[11] Anonym 1865, S. 133.

[12] Vgl. hierzu und zu dem folgenden: Kokkelink 1968, S. 49; Seng 1995, S. 177-418; Kokkelink/Lemke-Kokkelink 1998, S. 360f.

[13] Vgl. Seng 1995, S. 259, 278.

[14] Zitiert nach ebd., S. 259.

[15] Vgl. Anonym 1865, S. 132: „Die lutherischen Gemeinden benutzten die katholischen Kirchen, wie sie sie fanden. Luther selbst war den Bilderstürmen entgegen getreten; er lobte die Ausstattung der Kirchen mit heiligen Bildern, nur dem Bilder-Kultus trat er entgegen. Übrigens schienen die katholischen Kirchen ihrer Anlage nach, mit Ausnahme etwa der großen Processions-Kirchen, völlig tauglich für die Forderungen des protestantischen Gottesdienstes, und was die innere Ausstattung betraf, so ließ man sich genügen, die Marien- und Heiligenaltäre fortzunehmen." Siehe hierzu auch Seng 1995, S. 304.

[16] Vgl. Kokkelink 1968, S. 49; Seng 1995, S. 268.

[17] Vgl. Anonym 1865, S. 131-139.

[18] Vgl. hierzu Scholl 2010, S. 79-94.

[19] Vgl. KKA Gö, PfrA St. Jacobi, A 512, VII: Instandhaltung 1900-1901.

[20] Zu Friedrich Jacob (1852-1906) vgl. Kokkelink/Lemke-Kokkelink 1998, S. 539.

[21] Kostenanschlag der innern Restauration der Jacobi-Kirche zu Göttingen vom 2.2.1897, in: KKA Gö, PfrA St. Jacobi, A 512, V: Instandhaltung der Kirche 1891-1898.

[22] Zu dieser Restaurierung vgl. Saathoff 1929, S. 206; Ahlbrecht 1934, 12.5.1934: Zuvor war die Kirche 1775 nach den Prinzipien des frühneuzeitlichen protestantischen Kirchenbaus erneuert worden. Die Kanzel waren dabei in die Mittelachse vor den Altar gerückt und die Emporenbrüstungen vor die Pfeiler gezogen worden (vgl. ebd.). Insofern ist bereits die Restaurierung von 1844/45, die unter Superintendent Hildebrand stattfand, als behutsame Regotisierung zu verstehen, die allerdings dem Hase-Schüler Friedrich Jacob nicht weit genug ging.

[23] Die weiße Farbigkeit, die sparsam mit Gold abgesetzt war, überliefert Ahlbrecht 1934, 12.5.1934.

[24] Vgl. Kokkelink/Lemke-Kokkelink 1998, S. 451.

[25] Bielefeld 2007, S. 27, 161-163. Zur Nutzung als Konzertorgel vgl. ebd., S. 162.

[26] Zitiert nach Mai 1969, S. 161.

[27] Anonym 1865, S. 133.

[28] Ebd., S. 130.

[29] Vgl. Forster 1791-1794, Bd. 1, S. 74: „Gegen das Ende unseres Aufenthalts weckte die Dunkelheit in den leeren, einsamen, von unseren Tritten wiederhallenden Gewölben, zwischen den Gräbern der Kuhrfürsten, Bischöfe und Ritter, die da in Stein gehauen liegen, manches schaurige Bild der Vorzeit in seiner Seele."

[30] Anonym 1865, S. 136.

[31] Vgl. KKA Gö, PfrA St. Jacobi, A 512, VII: Instandhaltung 1900-1901.

[32] Eine solche Orientierung hatte auch der Provinzial-Konservator angemahnt und ausdrücklich auf Neufunde mittelalterlicher Wandmalerei in Kirchhorst und Burgwedel hingewiesen: Vgl. das Schreiben des Provinzial-Konservators vom 16.2.1900 in: KKA Gö, PfrA St. Jacobi, A 512, VII: Instandhaltung 1900-1901.

[33] Anonym 1865, S. 134.

[34] Kostenanschlag der innern Restauration der Jacobi-Kirche zu Göttingen vom 2.2.1897, in: KKA Gö, PfrA St. Jacobi, A 512, V.

[35] Ebd.

[36] Vgl. Ahlbrecht 1934, 19.05.1934, der auch den Spruch überliefert, der im Kontext des Chorraumes auf die stärkende Wirkung des Abendmahls bezogen werden kann. Es handelt sich um Mt. 11, 28-29: „KOMMET HER ZU MIR ALLE, DIE IHR MUESELIG UND BELADEN SEID, ICH WILL EUCH ERQUICKEN. NEHMET AUF EUCH MEIN JOCH, UND LERNET VON MIR, DENN ICH BIN SANFTMUETIG UND VON HERZEN DEHMUETIG, SO WERDET IHR RUHE FINDEN FUER EURE SEELEN."

[37] Vgl. Saathoff 1929, S. 241.

[38] Die Glasfenster des 19. Jahrhunderts in St. Jacobi sind so angelegt, dass ihre Darstellungen mit der historistischen Ausstattung von St. Jacobi interagierten und dabei gut sichtbar blieben. Dies unterscheidet sie zum Teil von den Glasfenstern von St. Johannis in Göttingen, die 1896 von derselben Firma gefertigt worden waren. Hier befindet sich ebenfalls im Mittelfenster des Chores eine Darstellung der Kreuzigung Christi. Vor diesem Fenster stand jedoch, wie historische Aufnahmen zeigen, ein neugotischer Altar, der ebenfalls die Kreuzigung zeigte und die Sicht auf das Fenster zum Teil verdeckte. Übrigens beziehen sich die Vertreter der Firma Henning & Andres in einem Schreiben vom 20.3.1900 ausdrücklich auf ihre früheren Arbeiten in St. Johannis: „Was die Ausführung betrifft, so werden wir natürlich versuchen unsere eigenen Arbeiten für S. Johannes dort, noch zu übertreffen." (KKA Gö, PfrA St. Jacobi, A 513.21: Türen, Fenster 1803-1949).

[39] Vgl. Dehio 1998, S. 177f.

[40] Vgl. Brinkmann 1987, S. 310; Scholl 2015, S. 93, 102; Krüger/Tammen 2015, S. 214f., 217.

[41] Kayser 1902.

[42] Zur Restaurierung der Wittenberger Schlosskirche vgl. u. a. Steffens/Hermann 1998, S. 105-122. Die Vorbildwirkung dieses Baus zeigt sich auch an den Entwürfen Max Salzmanns für die Turmhaube von St. Jacobi, die sich unübersehbar am Turm der Schlosskirche orientierten (vgl. Ahlbrecht 1934, 5.5.1934).

[43] Allerdings findet sich die Darstellung des zwölfjährigen Jesus im Tempel bereits auf frühen Kanzeln in protestantisch-lutherischen Kirchenräumen, so etwa in der Schlosskapelle in Torgau – vgl. u. a. Ausst.-Kat. Torgau 2004, Katalogband, S. 257.

[44] Vgl. Ahlbrecht 1934, 19.05.1934.

[45] Saathoff 1929, S. 239. Vgl. auch die literarische Umsetzung dieses lutherischen Gesangs anlässlich einer katholischen Prozession bei Kayser 1902, S. 21-23.

[46] Ahlbrecht 1932, 19.05.1934.

[47] Saathoff 1929, S. 239.

[48] Vgl. auch Ahlbrecht 1932, 19.05.1934: „Das Mittelfenster zeigt die Einführung der Reformation in Göttingen. Im Mittelstück steht die erste lutherische Predigt in St. Jakobi am Sonntag Palmarum 1530. Der Prediger trägt sinnbildlich Luthers Gesichtszüge. Er verkündet der Gemeinde die neue Kirchenordnung mit Luthers Vorrede." Das Datum wird auch durch die Inschrift auf dem Fenster bestätigt: „EINFÜHRUNG•DER• REFORMATION•I•GÖTTINGEN•PALMARUM•1530"

[49] Für diese Beobachtung danke ich Pastor Harald Storz von St. Jacobi. Die Gestaltung der Kanzel folgt bis in die Einzelheiten der neuen, von Friedrich Jacob entworfenen Kanzel. Freier sind der Orgelprospekt und die Details der Emporenbrüstungen wiedergegeben, die nicht genau der von Jacob projektierten Form entsprechen. Die Brüstungen erinnern eher an die Fassung der vorhergehenden Restaurierungskampagne aus den 1840er Jahren.

[50] KKA Gö, PfrA St. Jacobi, Kirchenkreisarchiv Göttingen, A 513.21: Türen, Fenster 1803-1949. Mit dem Stifter ist die Familie von Schneen gemeint, die das Reformationsfenster finanziert hat.

[51] Vgl. Anonym 1865, S. 132. Siehe Anm. 15.

[52] Es ist bezeichnend, dass sich Superintendent Karl Kayser, dem eine entscheidende Rolle bei der Restaurierung zuzuschreiben ist, auch in seinem Festspiel „Göttingens Reformation“ darum bemüht, den moderaten Charakter der lutherischen Reformation hervorzuheben. So lobt Barbara, eine positive Protagonistin des Stücks, Luther gegenüber Zwingli, „der weltlich Ding / Mit geistlichen vermischt und ohn Verstand / Die Bilder und Altäre bricht“ (Kayser 1902, S. 44). In seinem Vorwort setzt sich Kayser von Wilhelm Mützes Volksstück „Friedrich Hüventhal“ ab, das den lutherischen Prediger Hüventhal in den Mittelpunkt rückt (Mütze 1902, passim). Kayser betont, dass in seinem Stück „eine andere Auffassung vertreten ist, welche den geschichtlichen Verlauf des ganzen Reformationswerkes mehr zu würdigen versucht.“ (Kayser 1902, S. 3). Dies bezieht sich nicht zuletzt auf die Wiederherstellung der Ordnung, die auch im mittleren Reformationsfenster mit der Darstellung von weltlicher Obrigkeit und Kirchenleitung zum Ausdruck kommt. Dementsprechend heißt es gegen Ende von Kaysers Festspiel in einem Gespräch zwischen dem Prädikanten Heinrich Winkel, dem Groner Pfarrer Johann Bruns und dem Prädikanten Jost Winther: „Bruns. Ja, solche Ordnung kann gefallen mir, / Die brachte niemals Hüventhal zu Stand'. / Winkel. War gut zum Stürmen! Daß das Alte fiel, / Ist sein Verdienst! Aus den Ruinen doch / Den neuen Kirchenbau mit sichrer Hand / Heraufzuführen, das vermocht er nicht. / Wie wild Gespann, so ging das Volk ihm durch. / Winther. Da grifft Ihr, lieber Bruns, mit kund'ger Hand / Fest in die Zügel! Daß der Uebergang / Vom alten Brauch zum neuen bald gelang, / Das dankt die Stadt Euch stets!“ (ebd., S. 95). Die Betonung des gelungenen Übergangs vom Alten zum Neuen steht durchaus in einer Parallele zu der mit der neugotischen Ausstattung der Jacobikirche konstruierten Fortdauer des Mittelalters. Bemerkenswert ist auch die unterschiedliche Bewertung von Kirchenräumen als Gottesdienstort, die in beiden Stücken zum Ausdruck kommt. Bei Mütze 1902 predigt der Protagonist auf dem Göttinger Marktplatz: „Ihr Freunde, tragt die Botschaft durch die Stadt, / Daß ich den Markt zum Tempel machen will.“ (ebd., S. 52). Bei Kayser 1902, S. 39, möchte Hüventhal dagegen am liebsten „im Gotteshaus“ predigen, „Hat doch / Das Pred`gen unter Linden das Exil / Mir eingebracht.“ Dies ist sicher als eine von Kayser positiv gemeinte Einsicht Hüventhals gemeint, dass der angemessene Ort für die Predigt eben doch die Kirche sei. Im Dialog der beiden Schauspiele wird eine Diskussion fortgesetzt, die sich bis in die Reformationszeit zurückverfolgen lässt: Vgl. Michalski 1994, S. 44-46.

[53] Vgl. Schönermark 1888-1895.

[54] Außen haben sich neben der Vorhalle die erneuerten Fialen und Giebelabschlüsse sowie die Wasserspeier erhalten, innen stammen der fragmentierte Kanzelkorb, das Gestühl sowie die Sakristeitüren von dieser Restaurierung.

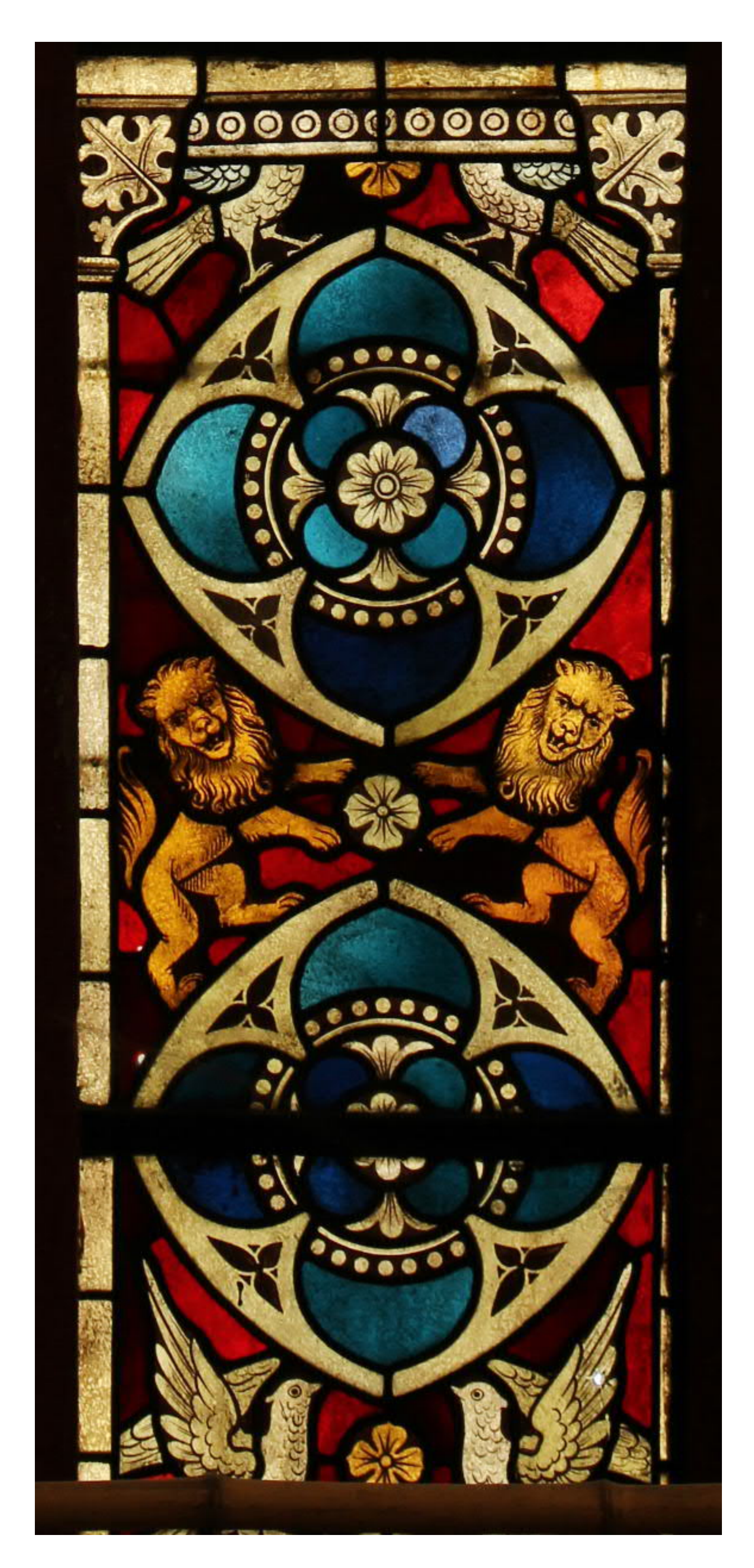


Abb. 41: I, Detail, Löwen und Tauben (Henning & Andres 1900)

Die Glasmalwerkstatt Henning & Andres

Harald Storz

Glasmalerei des 19. und frühen 20. Jahrhunderts erfährt seit den 1990er Jahren zunehmend neue Aufmerksamkeit und Wertschätzung. Davon zeugen Ausstellungen und Kataloge, Aufsätze und Monographien über einzelne Werkstätten, regionale Inventarisationen und Volldokumentationen.[1] Für den niedersächsischen Raum jedoch gibt es bisher kaum entsprechende Veröffentlichungen. Auf eine Ausstellung über historistische Glasmalerei im Landkreis Vechta 1998, zu der eine Broschüre erschien,[2] folgte das Forschungsprojekt „Kirchliche Glasmalerei zwischen 1800 und 1914 in Niedersachsen" im Auftrag des Niedersächsischen Landesamtes für Denkmalpflege 2007-2009.[3] Die Ankündigungen des Projektes sahen die Veröffentlichung einer Datenbank und eines Arbeitsheftes vor, doch beides ist bis heute nicht publiziert.[4] Daher ist die Einschätzung von Ruth Dalinghaus 1998 bis heute gültig: „Über die Glasmalereiwerkstatt Henning & Andres aus Hannover […] wissen wir bisher so gut wie nichts."[5] Auch wenn diese Werkstatt kein so hohes Ansehen wie die Glasmalereianstalten in Süddeutschland oder in Berlin gehabt haben mag,[6] war sie zusammen mit Lauterbach & Schröder für über drei Jahrzehnte die renommierteste Werkstatt im niedersächsischen Raum.

Vor ihrer Gründung lassen sich in Hannover lediglich zwei Vorgängerwerkstätten nachweisen. Ab 1855 wirkte hier der Kunst- und Glasmaler Heinrich Horn (1816-1874),[7] und um 1881 gründete Alois Freystadtl (1856-1932) die „Erste hannoversche Glasmalerei – Bleiverglasungen mit und ohne Malerei".[8] Der gebürtige Ungar, der mit einer Hannoveranerin verheiratet war, verließ die Stadt jedoch im Zuge der Trennung von seiner Frau um 1895.[9] Die Voraussetzungen für auswärtige Glasmaler, sich in Hannover niederzulassen und selbständig zu machen, waren somit ausgesprochen günstig, da sich der „Wirtschaftsaufschwung der Gründerzeit […] belebend auf die deutsche Glasmalerei des ausgehenden 19. Jahrhunderts" auswirkte[10] und es vor Ort kaum Konkurrenten gab.

Geschichte der Werkstatt

Diese Marktlücke wussten zwei Münsteraner Glasmaler zu nutzen.[11] Johann Maria Hubert Henning, geboren am 9. September 1859 in Recklinghausen-Hillen und römisch-katholisch getauft, hat vor seiner Niederlassung in Hannover in Münster/Westfalen gelebt. Hier heiratete der 24-Jährige am 4. Juni 1884 Wilhelmine geb. Hismann (1853-1920),[12] und vor allem lernte er hier seinen zehn Jahre älteren Kollegen, den gebürtigen Münsteraner Johann Andres kennen, geboren am 15. Januar 1849. Im Oktober 1885 zogen die beiden gleichzeitig von Münster nach Hannover, und wenige Monate später eröffneten sie eine eigene Werkstatt.

Dieser Schritt in die Selbständigkeit setzt nicht nur eine einschlägige Ausbildung, sondern auch Berufserfahrung voraus. Es ist anzunehmen, dass die beiden in der Münsteraner Glasmalereianstalt der Brüder Anton und Victor von der Forst ihr Handwerk gelernt bzw. gearbeitet und sich dort kennengelernt haben. Diese Werkstatt, gegründet 1860, beschäftigte zur besagten Zeit 1882/83 vierzehn Mitarbeiter.[13]



Abb. 42: Briefkopf der Firma Henning & Andres von 1900 mit Werkstattansicht

Hubert Henning bezog zunächst eine Wohnung in der Goethestraße 21 (Hannover-Neustadt), während Johann Andres in der Füsilierstraße 21 (Hannover-List) wohnte. Schon im darauf folgenden Jahr 1886 gründeten sie in der Friesenstraße 6a die Werkstatt Henning & Andres. Dies belegen der erstmalige Eintrag im Adressbuch der Stadt Hannover 1887[14] und das erste erhaltene Werk in der Ev. Pfarrkirche St. Martin in Bernburg (Sachsen-Anhalt).[15] Neun Jahre später erwarb Henning am 25. März 1895 ein Haus in der Feldstraße 2, das bis zum Ende der Werkstatt 1940 Wohn- und Firmensitz blieb.[16]

Hubert Henning und Johann Andres leiteten den Betrieb gemeinsam und entsprachen darin dem zeitgenössischen Ideal, dass Kunst und Handwerk eng ineinander greifen sollten.[17] Von den Auftragsverhandlungen und ersten Skizzen, dem ersten Entwurf im Maßstab 1:10 und dem maßstabgerechten Karton mit Detailangaben zu den Farben der einzelnen Gläser, den Bleiruten und der Malerei in Schwarzlot bis zur kunsthandwerklichen Umsetzung des Kartons in Glas sollte alles unter einem Dach erfolgen. Henning war verantwortlich für künstlerische Aspekte und diesbezügliche Verhandlungen mit den Auftraggebern, während Andres sich um die Umsetzung der Kartons in Glas und Bleiruten und um die wirtschaftliche Leitung kümmerte. Darüber hinaus wird es in einer Werkstatt dieser Größe weitere Formen von Arbeitsteilung gegeben haben.[18]

Hubert Henning wurde schnell heimisch in der Stadt. Im Dezember 1888 gehörte er zu den acht ‚Stadthannoveranern', die den Heraldischen Verein *Zum Kleeblatt* gründeten.[19] Wie schnell sich die Werkstatt etablierte, belegt die erfolgreiche Teilnahme an verschiedenen Ausstellungen.[20] Auf der Deutsch-Nationalen Kunstgewerbe-Ausstellung in München 1888, der damaligen Metropole der Glasmalerei, stellte die Werkstatt auf einem Hannoverschen Sammelstand eigene Werke aus und wurde mit einer Medaille und dazugehörendem Ehrendiplom „für gute musivische farbige Glasfenster" prämiert.[21] Diese Auszeichnung ist aufgrund der großzügigen Medaillenvergabe nicht mit der bei Sportwettkämpfen, sondern eher mit der Prämierung von Weinen vergleichbar: 697 Aussteller (61 Prozent) erhielten eine entsprechende Medaille.[22] 1890 wurde den Hannoveranern auf der Nordwest-Deutschen Gewerbe- und Industrie-Ausstellung in Bremen eine Silbermedaille verliehen.[23] Mit diesen beiden Auszeichnungen präsentierte sich Henning & Andres selbstbewusst als wettbewerbsfähige Werkstatt.

Welchen Wert die Inhaber auf diese Prämierungen legten, zeigt der Briefkopf der Werkstatt (Abb. 42):[24] Das eindrucksvolle Firmengelände in der Mitte wird links unten und rechts oben von den beiden Auszeichnungen gerahmt. Auf der fensterlosen Fassade des Fabrikgebäudes mit rauchendem Schornstein (an der Feldstraße gelegen) steht der Firmen-

schriftzug „Henning & Andres“. Das linke Wohngebäude an der Hildesheimer Straße gehörte ebenfalls zum Firmengelände und dürfte Hubert Henning als Wohnhaus gedient haben. Es ist durch einen Gartenpark mit dem Fabrikgebäude verbunden, und die fensterreiche Fassade der Fabrik hat einen Eingang zum Park hin.

Von gewachsenem Renommee zeugt auch die Beteiligung an der ersten Deutschen Glasmalerei-Ausstellung in Karlsruhe im Sommer 1901.[25] 85 Glasmaler beteiligten sich mit 350 Exponaten an dieser Werkschau. Henning & Andres, einer der wenigen norddeutschen Aussteller, reichte ein gotisches Fenster „Maria mit dem Jesuskinde“ ein, dessen Reproduktion in einer großformatigen Sammelmappe *Meisterwerke der Deutschen Glasmalerei* Aufnahme fand.

Mit dem Tod von Johann Andres am 15. Januar 1913 verlor Hubert Henning seinen Kompagnon und führte die Werkstatt allein weiter. In den Signaturen verwandte er ab 1914 nur noch den Schriftzug „Hub.[ert] Henning“. Zum wirtschaftlichen Einbruch und Rückgang der Aufträge trugen wie in anderen Glasmalwerkstätten der Erste Weltkrieg und die Wirtschaftskrise in den 1920er Jahren erheblich bei.[26] Von 102 datierten Arbeiten entstanden 95 bis 1914 und nur sieben nach 1914.

Hennings Frau Wilhelmine starb in Hannover am 21. März 1920.[27] Seine Glasmalwerkstatt ist im Adressbuch der Stadt Hannover 1939 letztmals verzeichnet.[28] Henning, zuletzt gemeldet in der Körnerstraße 8 (Hannover-Mitte), starb am 29. Februar 1940. Mit seinem Tod endete die Geschichte der Glasmalwerkstatt Henning & Andres. Seine Tochter Bertha[29] lebte noch eine Weile in der Feldstraße 2,[30] bis das Haus im Krieg zerstört wurde.[31]

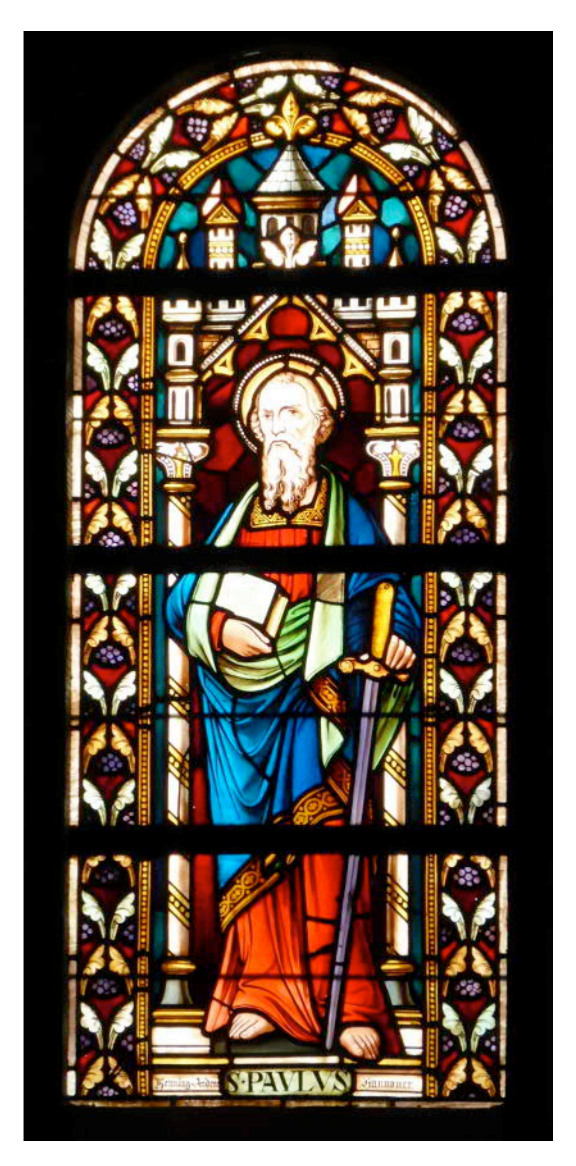


Abb. 43: Lemförde, Lutherkirche, Fenster mit Apostel Paulus (Henning & Andres 1900)

Ausgewählte Werke

Auch wenn manche Arbeiten von Henning & Andres im Zweiten Weltkrieg und bei Renovierungen der Nachkriegszeit verloren gegangen sind,[32] blieben bis heute zahlreiche Werke erhalten. Für Niedersachsen haben sich Angela Klauke zufolge „in mehr als 90 Kirchen Verglasungen dieser Werkstatt erhalten“.[33] Weitere Kirchen mit Fenstern von Henning & Andres sind nachgewiesen in Nordrhein-Westfalen (zehn),[34] Sachsen-Anhalt (fünf),[35] Thüringen (drei),[36] Schleswig-Holstein (drei)[37] und je eine in Hamburg,[38] Hessen,[39] Mecklenburg-Vor-



Abb. 44: Weende, St. Petri, Fenster mit Evangelist Matthäus (Henning & Andres 1909/10)



Abb. 45: Northeim, St. Sixti, Fenster mit Kreuztragung Christi von 1478, 1898 von Henning & Andres restauriert



Abb. 46: Hannover, Marktkirche, Fenster mit Kreuztragung Christi (Henning & Andres 1908)

pommern[40] und Sachsen.[41] Bekannt sind des Weiteren fünf im Zweiten Weltkrieg zerstörte Verglasungen in Berliner Kirchen.[42]

Auffällig für Norddeutschland ist der hohe Anteil von Verglasungen für katholische Gotteshäuser (etwa 35 Prozent).[43] Im Fall der evangelischen Christuskirche Nörten hat sich der Kirchenvorstand über das Votum des Architekten Friedrich Jacob hinweggesetzt und sich – anders als die benachbarte katholische Stiftskirchengemeinde St. Martin – ausdrücklich gegen die ‚katholische' Werkstatt Henning & Andres und für den ‚evangelischen' Konkurrenten Ferdinand Müller aus Quedlinburg entschieden.[44]

Das früheste datierbare Werk schuf Hubert Henning 1886 für die Ev. Pfarrkirche St. Martin in Bernburg (Sachsen-Anhalt). Eine künstlerische Weiterentwicklung lässt sich in seinem Œuvre der folgenden Jahrzehnte kaum erkennen. Er blieb auch in seinen letzten Werken der 1920er Jahre ein Künstler des 19. Jahrhunderts. Dennoch zeugt sein Schaffen von einer großen stilistischen Variabilität, die sich keineswegs auf die historisierende Neogotik beschränkt. Dem programmatischen Anspruch des 19. Jahrhunderts folgend, möglichst stilreine Räume zu schaffen, griff Henning mit kunsthistorischer Kenntnis die Architekturformen des jeweiligen Kirchenraumes auf. So schuf er z.B. für die neoromanische Martin-Luther-Kirche in Lemförde im Jahr 1900 drei kleine Apsisfenster mit typisch romanischer Bordüre und Architektur (Abb. 43).[45]

Ein Beispiel für neobarocke Fenstergestaltung findet sich in der Petrikirche in Weende, einem 1758-1760 gestaltetem Kirchraum mit spätbarockem Kanzelaltar.[46] Auch wenn die barocke Raumgestaltung ursprünglich vermutlich keine figürlichen Fenster vorgesehen hatte, drangen die Verantwortlichen bei der Restaurierung zu Anfang des 20. Jahrhunderts auf eine stilistisch passende Gestaltung der Buntglasfenster. Deshalb stellte Henning 1909/10 die Halbfigurporträts der Evangelisten in neobarocke Kartuschen, umgeben von barockem Rocaillen-, Blüten-, Blätter- und Rankendekor (Abb. 44).[47]

Hubert Henning passte die Gestaltung seiner Glasmalereien nicht nur an die Innenarchitektur der jeweiligen Kirche an, sondern variierte seine Maltechnik auch je nach Ort der Fenster im Raum und den darzustellenden Motiven. Diese Differenzierung lässt sich auf engem Raum in der Jacobikirche beobachten. Während die Fenster im Altarraum mit ihren

biblischen Motiven dem sakralen Stil der Nazarener verpflichtet sind, orientiert sich Henning im Lutherfenster über dem Südportal an der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts. Dies gilt auch für das Kriegsgefallenenfenster St. Jacobi von 1925, dessen Ausführung den Stil des Düsseldorfer Historienmalers Eduard von Gebhardt aufgreift (wsXII).

Wie Angela Klauke konstatiert, wurden Henning & Andres „selbstverständlich auch zur Restaurierung mittelalterlicher Verglasungen herangezogen.“[48] 1894/95 war die Werkstatt in der Ev.-luth. Klosterkirche in Wienhausen tätig und restaurierte das mittelalterliche Auferstehungsfensters. Gleichzeitig wurden die Wappenscheiben im Kapitelsaal repariert und neu geordnet.[49] 1898 hat die Firma in der Ev.-luth. Kirche St. Sixti in Northeim vier mittelalterliche Passionsfenster von 1478 (Abendmahl, Judaskuss, Geißelung und Kreuztragung) restauriert, aus dem Altarraum in Fenster im Nordschiff versetzt und mit neogotischen Architekturformen und Teppichmustern neu gefasst (Abb. 45).[50] Das Northeimer Kreuztragungsfenster nutzte Henning & Andres 1908 als Vorlage für die Gestaltung des gleichen Motivs in der Ev.-luth. Marktkirche Hannover, das lange Zeit als von Henning & Andres lediglich ergänztes mittelalterliches Originalfenster galt (Abb. 46).[51]

Das wohl umfangreichste Werk entstand 1894: die vollständige Verglasung der Altberliner Marienkirche.[52] Nach Entwürfen von Paul Mohns schuf Henning & Andres einen Zyklus von 14 Fenstern mit je drei historischen Persönlichkeiten. „Die Reihe der insgesamt 42 ausgewählten Standfiguren beginnt bei den Kirchenvätern Ambrosius, Augustinus und Johannes Chrysostomos. Ihnen folgten die Vertreter der Reformationszeit:“[53] Luther, Bugenhagen, Melanchthon, Zwingli, Calvin und Bucer, die Kurfürsten Friedrich der Weise, Johann der Beständige und Philipp von Hessen; die Geistlichen Weinleben, Jagow und Buchholzer; die Humanisten Hutten, Sickingen und Pirckheimer; die Künstler Cranach, Dürer und Hans Sachs. Das Fenster über der Kaiserloge war den Hohenzollern gewidmet: Kurfürst Joachim II., seine Mutter Elisabeth, Markgraf Georg von Brandenburg, dazu der Schwedenkönig Gustav Adolf, die Frau des Großen Kurfürsten Luise Henriette, Wilhelm von Oranien, Philipp Jacob Spener und Paul Gerhardt. Der Fensterzyklus sollte dazu dienen, „die Bedeutung der Reformation, die diese für die Stadt Berlin und den preußischen Staat besaß, zu veranschaulichen.“[54]

Ein weiteres Bespiel für reformationsgeschichtliche Motive bietet die St. Marienkirche in Mühlhausen. Neben Fenstern der Werkstätten Linnemann/Frankfurt und Ferdinand Müller/Quedlinburg schufen die Hannoveraner 1890 ein Reformations- und Lutherfenster in der Ostwand des südlichen Querschiffarms mit ganzfigurigen Bildern von Luther, Melanchthon und Bugenhagen sowie Brustbildern von Herrschern und Pastoren der Mühlhauser Marienkirche.[55]

Ein prominentes Werk außerhalb Niedersachsens sind die Fenster für den Schleswiger Dom St. Petri von 1893/94. Sie entstanden im Zuge einer großen Domsanierung einschließlich einer vollständigen Neuverglasung. Hier schufen die Hannoveraner drei figürliche Fenster in der Südwestecke des Langhauses mit je drei alttestamentlichen Motiven: 1. Opfer der Brüder Kain und Abel, Kain erschlägt Abel, Verfluchung Kains, 2. Bau der Arche, Sintflut, rettende Arche und 3. Untergang der Menschen, Dankopfer Noahs, Arche. Außerdem gestalteten sie zwei Fenster im Südschiff mit Ritter Helmold von Plessen und Bischof Gottschalk von Ahlefeld sowie ein reines Ornament- und Wappenfenster.[56]

Abgesehen von St. Nikolai ist die Werkstatt Henning & Andres auch in allen mittelalterlichen Göttinger Innenstadtkirchen tätig gewesen. In St. Albani[57] schufen sie 1889 ein Ornamentfenster mit den Symbolen Brot und Wein. Zwischen 1891 und 1895 entstanden die Teppichfenster in Chorraum und Südschiff. 1903 wurde das Chorraumfenster ‚Brot und Wein‘ ins Seitenschiff oberhalb des Südportals versetzt und durch das heutige Mittelfenster ‚Maria zu Jesu Füßen‘ ausgetauscht. Für die Marienkirche Göttingen schuf Henning & Andres 1889 zwei Apostelfenster mit je drei Figuren im nördlichen Seitenschiff (Petrus, Andreas und Jakobus sowie Simon, Matthäus und Johannes), außerdem ein ornamental-symbolisches Fenster über dem Nordportal.[58] 1896 entstanden die Fenster im Chorraum von St. Johannis: zwei Apostelfenster, die Taufe Jesu, die Kreuzigung und die Auferstehung Christi (Abb. 47).[59]

Zeitgleich mit den Jacobifenstern schuf die Werkstatt 1900/1901 einen in sich geschlossenen Zyklus für die Michaeliskirche Braunschweig.[60] Die Fenster greifen teilweise selten dargestellte Erzählungen aus den Evangelien

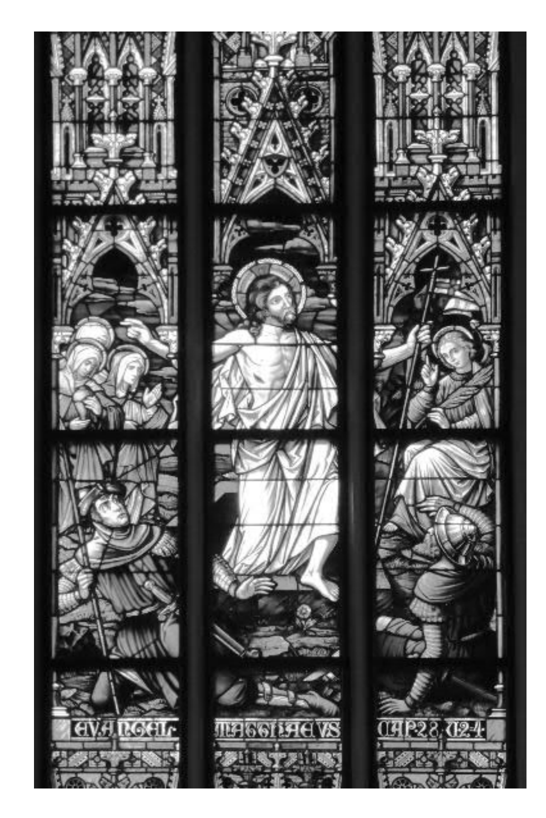


Abb. 47: Göttingen, St. Johannis, Fenster mit Auferstehung Christi (Henning & Andres 1896)



Abb. 48: Nesselröden, St. Georg, Fenster mit Auferstehung Christi (Hubert Henning 1928-1933)



Abb. 49: Rüdershausen, St. Andreas, Kriegsgefallenenfenster (Hubert Henning 1919)

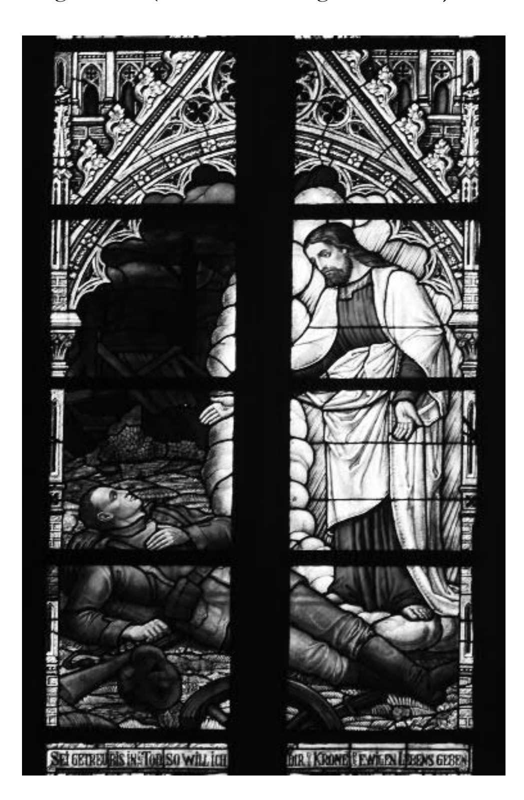


Abb. 50: Göttingen, St. Jacobi, Kriegsgefallenenfenster wsXII (Hubert Henning 1925)

auf: Das mittlere Altarraumfenster zeigt eine typische Auferstehung Christi und darüber im Maßwerk den Erzengel Michael als Namenspatron der Kirche. Das linke Fenster widmet sich der Geburt Christi, das rechte der Taufe Jesu.

Die übrigen Fenster zeigen neben reinen Dekorfenstern ‚Jesu Einladung der Mühseligen und Beladenen' und ‚Jesus segnet die Kinder' (ein Fenster mit ausgeprägtem Lokalkolorit durch die Einbeziehung der Stifterfamilie mit ihren Kindern), ‚Der sinkende Petrus' und ‚Die Auferweckung des Jünglings zu Nain'.

Zu den wenigen Werken nach 1918 gehören zwei Kriegsgefallenenfenster für die katholische Andreaskirche in Rüdershausen (Eichsfeld) von 1919 (Abb. 49)[61] und für die Göttinger Jacobikirche von 1925 (wsXII, Abb. 34, 50). Das Nebeneinander beider Werke zeigt, wie das gleiche Motiv für eine evangelische und eine katholische Kirche variiert wurde.

Die letzten datierten Werke von Hubert Henning sind die Ornamentfenster im Seitenschiff der katholischen Kirche St. Dionysius in Paderborn-Elsen (Westfalen) von 1928, dem Heimatort seiner Frau,[62] und die neobarocken Fenster für die ebenfalls katholische Kirche St. Georg in Nesselröden (Eichsfeld), entstanden zwischen 1928 und 1933 (Abb. 48).[63]

---

[1] Vgl. den kommentierenden Literaturbericht bei Sommer 2007, S. 17-31 sowie die Beiträge in der Zeitschrift *Das Münster* 2009 über das Königliche Glasmalerei-Institut Berlin-Charlottenburg, die Freiburger Glasmalereiwerkstätten und die Firmen Ferdinand Müller/Quedlinburg sowie Linnemann in Frankfurt/M. mit weiterführenden Literaturangaben: Klauke 2009; Martin 2009; Parello 2009; Laska 2009b und Schüpke 2009. Volldokumentationen für die Bestände in den östlichen Bundesländern bieten Kuhl 2001, Aman 2003, Klauke/Martin 2003, Hörig 2004 und Bornschein/Gaßmann 2006. Zur Glasmalerei in Nordrhein-Westfalen s. die Datenbank www.glasmalerei-ev.net (zuletzt aufgerufen: 20.2.2017). Eine wichtige Pionierarbeit war Ausst.-Kat. Erfurt 1993. Besonders erwähnenswert, weil den niedersächsischen Raum berührend, ist die Werkstattmonographie Laska 2009a über die Glasmalereianstalt Ferdinand Müller in Quedlinburg, Das ebd., S. 20 und 22 erwähnte Firmenarchiv, das auch Akten zu anderen Werkstätten enthält, befindet sich seit 2012 im Landesarchiv in Magdeburg und ist z.Z. nicht zugänglich.

[2] Dalinghaus 1998.

[3] http://www.denkmalpflege.niedersachsen.de/themen/bau_und_kunstdenkmalpflege/glasmalerei_niedersachsen_19_bis_20_jahrhundert/55605.html (zuletzt aufgerufen: 20.2.2017); Klauke 2007; Klauke 2009.

[4] Die Arbeit an der Website www.glasmalerei-niedersachsen.de (zuletzt eingesehen 20.2.2017) wurde am 4.12.2008 eingestellt. Die Website www.glasmalerei-niedersachsen.de/gmnmap/kirchen (zuletzt eingesehen 20.2.2017) bietet den Entwurf für die geplante Datenbank mit 144 Kirchen.

[5] Dalinghaus 1998, S. 25. Ähnlich Klauke, 2009, S. 95: „Über die glasmalerische und künstlerische Ausbildung der beiden Firmeninhaber ist noch nichts bekannt."

[6] Die beiden Hannoverschen Werkstätten werden z.B. in der *Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei* (erschienen 1912-1915) nirgends erwähnt.

[7] Klauke 2009, S. 92-95.

[8] Ebd., S. 95. Die Namensschreibweise schwankt zwischen Freystadtl und Freystadl.

[9] Angaben über Zu-, Um- und Wegzug sowie Wohnorte der Hannoveraner Glasmaler wurden mit den Adressbüchern der Stadt Hannover ermittelt. Für deren Auswertung ist zu beachten, dass sie den Adressbestand vor dem im Titel angegebenen Erscheinungsjahr wiedergeben (nicht berücksichtigt in Klauke 2009, S. 95). Für weitergehende Informationen danke ich Norbert Jung vom Fachbereich Öffentliche Ordnung der Stadt Hannover.

[10] Laska 2009a, S. 33.

[11] Schreiben von Norbert Jung vom 17.4.2013 und 22.4.2013, ergänzend http://gedbas.genealogy.net (zuletzt eingesehen 21.4.2017).

[12] Geboren am 7.3.1853 in Paderborn-Elsen.

[13] Mayr 2006, S. 77-79. Ein Foto S. 78 zeigt die Belegschaft 1882/83. Wenn die Hypothese, dass Henning und Andres in dieser Werkstatt gearbeitet haben, richtig ist, sind sie beide auf diesem Foto zu sehen.

[14] Vgl. Klauke 2009, S. 95.

[15] Aman 2003, S. 70f.

[16] Stadtarchiv Hannover, Bürgerrechtsakte Nr. 11222, und Adressbuch der Stadt Hannover 1912, Abt. II, S. 80, Abt. III, S.204 und Abteilung IV, S. 51.

[17] Aufschlussreich ist die Kontroverse in der *Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei* 1912. Der anonyme Ausgangsartikel (S. 92-94) beklagt, dass Werkstätten vor allem nach betriebswirtschaftlichen Gesichtspunkten geführt würden. Um bei Ausschreibungen den Auftrag zu erhalten, werde mit einem günstigen Angebot der anspruchsvolle Entwurf eines fähigen Künstlers vorgelegt und nach Auftragserteilung aufgrund einer zu niedrigen Kalkulation eine kunsthandwerklich minderwertige Ausführung ohne Beteiligung und Nennung des entwerfenden Künstlers geliefert. Der Glasmaler Gottfried Heinersdorff in Berlin, der renommierte Künstler seiner Zeit Glasmalereien entwerfen ließ, verteidigte die Vergabe der Entwurfsarbeiten an werkstattunabhängige Künstler (ebd. S. 126-129) und provozierte damit den Widerspruch seines Frankfurter Kollegen Rudolf Linnemann, dessen Werkstatt die künstlerischen, kunsthandwerklichen und wirtschaftlichen Aufgaben betriebsintern zusammenhielt. Glasmaler könne nur ein Künstler sein, und nur derjenige Künstler sei wirklich ein Glasmaler, der mit Unterstützung von Schülern das Werk auch selber in Glas umsetze. Vgl. zur Quedlinburger Werkstatt Ferdinand Müller Laska 2009a, S. 147.

[18] Zur Zahl der Mitarbeiter liegen keine Angaben vor, doch in Anbetracht der Gebäudegröße ist von einer großen Belegschaft auszugehen. Zur Arbeitsteilung vgl. Laska 2009a, S. 32, 55 und 148.

[19] Anonym 1938/39. Vereinszweck war die Förderung der Wappenkunst und Wappenkunde. Henning war als

letzter noch lebender Vereinsgründer 1938 Ehrenmitglied.

[20] Zu Gewerbe- und Industrieausstellungen im 19. Jahrhundert s. Korn 1999, zur Bremer Ausstellung ebd., S. 138ff.

[21] Chronik 1888, S. 154. Ein Sachverständiger hob vor allem die Farben der Arbeiten von Henning & Andres hervor (ebd., S. 280).

[22] Ebd., S. 163 und 316. In München wurde eine einheitliche Bronzemedaille mitsamt Ehrendiplom verliehen. Zu den Ausgezeichneten gehörten fast alle ausstellenden Glasmaler, unter ihnen auch der Hannoveraner Konkurrent Alois Freystadtl (ebd., S. 133).

[23] Korn 1999, S. 145f. Auf der Ausstellung in Bremen erhielten von 1.089 Teilnehmern 29 eine Gold-, 141 eine Silber- und 258 eine Bronzemedaille (22,4 Prozent).

[24] Ältere Briefköpfe ohne Firmenansicht von 1889 und 1897 zeigen ebenfalls bereits eine bzw. beide Medaillen, s. KKA Gö, PfrA St. Albani A 513.21 (Schreiben von Henning & Andres von 1889) und KKA Gö, PfrA St. Johannis, A 512, V, Blatt 253 (Schreiben von Henning & Andres vom 5.1.1897). Vgl. auch Laska 2009a, S. 56f. mit vergleichbaren Briefköpfen der Fa. Ferdinand Müller.

[25] Meisterwerke 1903, Tafel 10. In dem Bericht über die Karlsruher Ausstellung im *Kunstgewerbeblatt* 1902, S. 1-12, 36-40, ist die Arbeit von Henning & Andres nicht erwähnt. Vorbereitung und Eröffnung dieser Ausstellung waren der Grund, weshalb Henning die Einladung zur Wiedereinweihung der renovierten Jacobikirche Göttingen absagen musste (KKA Gö, PfrA St. Jacobi A 513.21, Schreiben von Henning & Andres an Kayser vom 23.3.1901. Dies scheint jedoch eine Ausrede gewesen zu sein, denn die Ausstellung wurde erst am 1.5.1901 eröffnet (s. Meisterwerke 1903, S. 1 des Begleittextes).

[26] Laska 2009a, S. 89.

[27] Schreiben von Norbert Jung, Hannover, vom 22.4.2013.

[28] Adressbuch Hannover 1939, S. 207.

[29] Für die folgenden Auskünfte aus Einwohnermeldedaten danke ich Norbert Jung, Hannover. Tochter Bertha wurde am 3.9.1886 geboren. Ihr älterer Bruder Theodor kam am 3.1.1885 zur Welt. Er meldete sich am 1.10.1934 nach Badenweiler ab, weiterer Verbleib unbekannt. Ihr jüngerer Bruder Wilhelm wurde am 11.12.1891 geboren. Dr. med. Wilhelm Henning wurde Zahnarzt und meldete sich am 27.3.1929 nach Berlin ab. Er war, anders als sein Vater, Mitglied der Bauhütte zum weißen Blatt (s. Bau-Hütte 1930, S. 50, Nr. 451). Nach http://gedbas.genealogy.net heiratete er am 12.5.1937 in Brandenburg und starb am 5.7.1964 in Potsdam.

[30] Adressbuch Hannover 1941, Teil I, S. 215 und Teil II, S. 73.

[31] Adressbuch Hannover 1951, Teil II, S. 85: Eigentümerin Feldstr. 2 war nach wie vor Bertha Henning, aber das Haus ist zerstört. Bertha Henning meldete sich von der Feldstraße 2 am 25.8.1959 nach Alfeld/Leine ins Marienhaus (Altenheim?) ab. Sie starb am 28.1.1964 in Hannover.

[32] Beispiele für Kriegsverlust sind die Fenster in der Kath. Heilige-Familie-Kirche 1904 in Berlin Groß-Lichterfelde – s. Deutsche Bauzeitung XXXIX, 1905, S. 122 und https://de.wikipedia.org/ wiki/Heilige-Familie-Kirche_ (Berlin-Lichterfelde. und in der Berliner Marienkirche – s. Beeskow 2005, S. 291-294. Beispiele für Nachkriegsverluste sind die Fenster in St. Johannes der Täufer in Seulingen von 1909/10, ausgebaut und ersetzt 1975, s. www.kath-kirche-seulingen.de/pfarrgemeinde/kirchorte /seulingen/kirchengeschichte, zuletzt eingesehen 21.4.2017) und zwei Apostelfenster in St. Petri Grone. Sie wurden 1969 bei Renovierungsarbeiten ausgebaut und lagern auf dem Dachboden der Kirche (KKA Gö, Sammlung S 4).

[33] Klauke 2009, S. 95.

[34] Datenbank www.glasmalerei-ev.net (zuletzt eingesehen 20.2.2017).

[35] Aman 2003, S. 70f., 96, 105f., 128, 195, 329f.

[36] http://www.suptur-bad-frankenhausen.de/lilac_cms/de/ 5968,,gemver,ort_details,1,13,74/Pfarrbereiche-Kirchen-Gemeinden/KirchenkreisBadFrankenhausen/ PfarrbereichSondershausenI/ Sondershausen-TrinitatisgemeindeI.html (gegen Bornschein/Gaßmann 2006, S. 658f.), Bornschein/Gaßmann 2006, S. 85f., 631.

[37] Mölln 1897 (s. www.schleswig-holstein.de/DE/ Landesregierung/LD/Downloads/Publikationen/ LfD_Jahresbericht2004.pdf?__ blob=publicationFile&v=1. Schleswig Dom St. Petri 1897 (Ellger 1966, S. 277-279 und http://pittkowski.de/domkultur/fenster/ (zuletzt eingesehen 23.2.2017) und Michaeliskirche Schleswig 1910 (Lafrenz 1985, S. 103f.)

[38] https://de.wikipedia.org/wiki/Kirche_Sinstorf (zuletzt aufgerufen 31.08.2016).

[39] Dehio 2008, S. 803.

[40] Kuhl 2001, S. 207f. und Abbildung S. 196.

[41] Hörig 2004, S. 124f.

[42] 1893 Immanuelkirche (s. Beeskow 2005, S. 370-372), 1894 Heilandskirche (Beeskow 2005, S. 256f. und 366f), 1894 Marienkirche (Beeskow 2005, S. 291-294), 1902 Gnadenkirche (Beeskow 2005, S. 360-362). 1904 Kath. Heilige-Familie-Kirche Berlin Groß-Lichterfelde (Deutsche Bauzeitung XXXIX, 1905, S. 122).

[43] Klauke 2009, S. 97 geht sogar von gleichen Anteilen katholischer und evangelischer Kirchen aus.

[44] Dehio 1992, S. 987 (Datierung nach Bauzeit 1894/95). Zur Ablehnung von Henning & Andres s. KKA Gö, PfrA Nörten, A 511: Kirche, Bau II (vor allem der Brief von Müller vom 30.6.1904).

[45] Dehio 1992, S. 842, Bechtel o.J., S. 14-15 und eigene Besichtigung.

[46] Dehio, 1992, S. 1337.

[47] KKA Gö, PfrA Weende, A 512. Der Schriftverkehr vom 14.9.1908 bis zum 13.2.1911 belegt die sukzessive Entstehung der Fenster 1909-1910. Das Fenster des Evangelisten Markus ist signiert „Henning und Andres, Glasmaler Hannover 1909".

[48] Klauke 2009, S. 97.

[49] Ebd. Zu den Wappenscheiben s. auch Korn 1975, S. 56 und 60; Becksmann/Korn 1992, S. 208, 210, 217, 224, 230, 234, 242, 243., Bühring/Meier 1970, S. 103f., 106f. Zum Auferstehungsfenster http:/ /monasticmatrix.osu.edu/figurae/wienhausen-arisen-christ-stained-glass (zuletzt aufgerufen 20.2.2017).

[50] Klaucke 2009, S. 97, Homepage der Kirchengemeinde http:/ /www.sixti-northeim.de/seite/96592/3.-glasmalereien.html (zuletzt aufgerufen 21.4.2017) und eigener Augenschein am 15.2.2017. 1907 schuf Henning & Andres das mittige Chorraumfenster mit der Auferstehung Jesu und darunter „Jona und der Fisch", signiert „Henning & Andres Glasml. Hannover." S. Dehio 1992, S. 999, http:/ /glasmalerei-niedersachsen.de/ gmnmap/index.php?id=38 (15.2.2017).

[51] Klauke 2009, S. 97, http://marktkirche-hannover.de/wp-content/uploads/MK_ Ulfrid_Mueller7_Rundgang_Fenster-des-Hauptchores.pdf; http://markt-kirche-hannover.de/wp-content/uploads/GB_April_Mai_ 2014.pdf und http://glasmalerei-niedersachsen.de/ gmnmap/index.php?id=219 mit Abbildung der Kreuztragung. Die Signatur von Henning & Andres in der linken Bahn ist nur schwer lesbar: „Resta […] & completiert Anno Dom. 190 … von Henning & Andres". Das Fenster wurde 1943 durch Bomben zerstört und 1951 von Glasmaler H. Mühlenbein instandgesetzt.

[52] Beeskow 2005, S. 291-294 mit zwei historischen Aufnahmen S. 292.

[53] Ebd., S. 293.

[54] Ebd., S. 294.

[55] Bornschein/Gaßmann 2006, S. 487-491, dort auch zu Kaiser-Wilhelm-Fenstern in der Marienkirche.

[56] Ellger 1966, S. 277-279 und http://pittkowski.de/domkultur/fenster/ (zuletzt aufgerufen 23.02.2017).

[57] Denecke 2013, tabellarische Übersicht über die Fenster ebd., S. 111. Zu den Fenstern von 1889 s. KKA Gö, PfrA St. Albani A 513.21 (Zwei Schreiben von H&A von 1889). S. auch http://glasmalerei-niedersachsen.de/gmnmap/index.php?id=159 (zuletzt aufgerufen 21.4.2017).

[58] http:/ /glasmalerei-niedersachsen.de/gmnmap/ index.php?id=142 mit Abbildung und eigener Augenschein. In KKA Gö, PfrA St. Marien, A 513.21 befindet sich kein Briefwechsel über die Fenster.

[59] KKA Gö, PfrA St. Johannis, A 512, V, Blatt 253 (Schreiben von Henning & Andres vom 5.1.1897). Weitere Apostelfenster im Kirchenschiff sind nach Auskunft von Karl-Heinz Bielefeld Kriegsverlust.

[60] Dehio 1992, S. 277 und Hillebrecht-Lindemann/Koch 1997.

[61] Lucke, 2011, S. 259.

[62] http://www.glasmalerei-ev.de/pages/b5865/b5865.Shtml (zuletzt aufgerufen 21.4.2017).

[63] Lucke, 2011, S. 234.

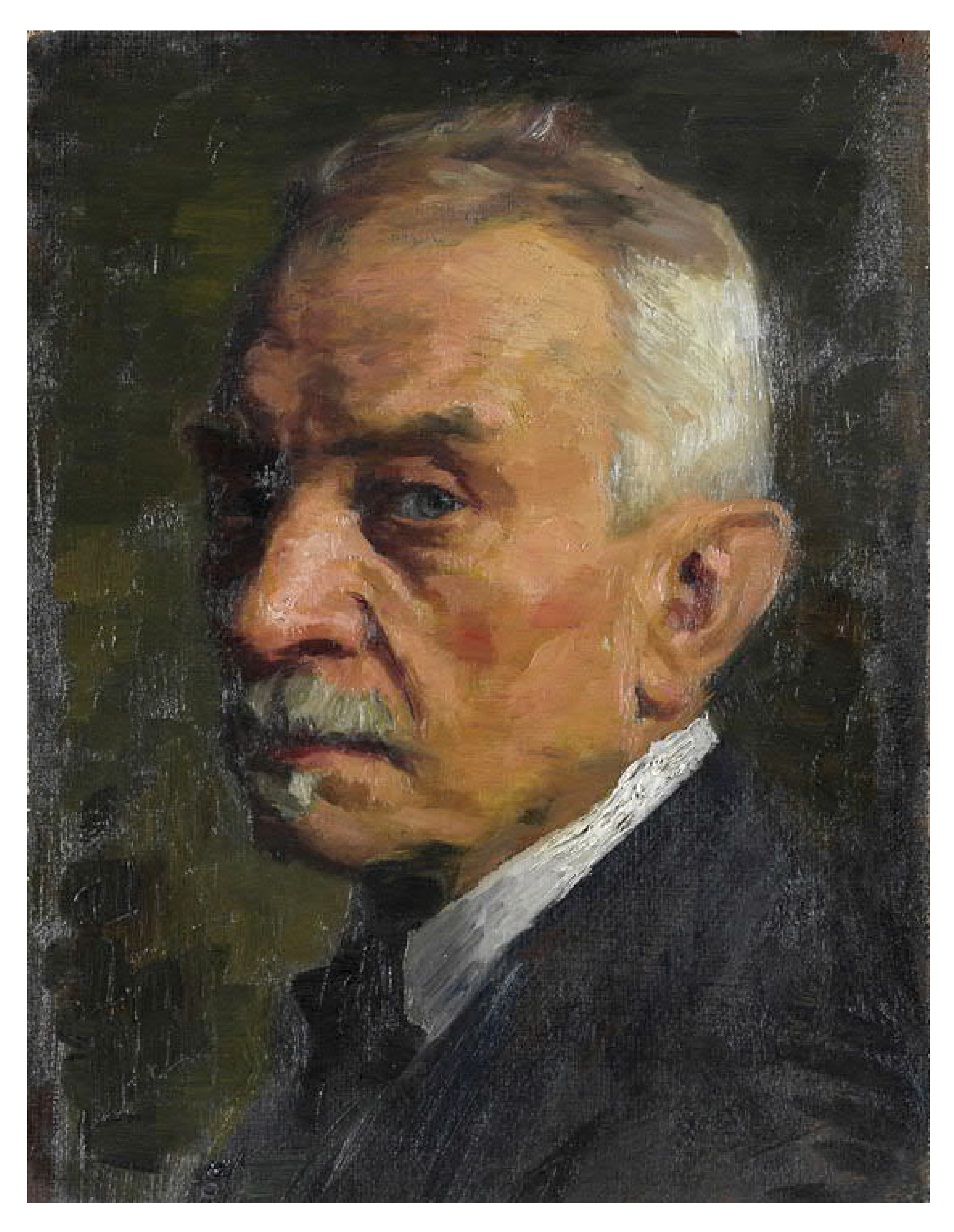


Abb. 51: Franz Lauterbach, Selbstbildnis, Hannover, Landesmuseum

Der Glasmaler Franz Lauterbach und seine Werkstatt

Harald Storz

Franz Lauterbach und Karl Schröder gründeten ihre Glasmalwerkstatt im Jahr 1894. Ihr Œuvre ist deutlich kleiner als das der Hannoveraner Konkurrenz: Zurzeit lassen sich 28 erhalten gebliebene Verglasungen nachweisen; weitere elf sind im Zweiten Weltkrieg zerstört worden und nur aus Beschreibungen und durch Fotos bekannt.[1] Anders als Henning & Andres, die zu einem Großbetrieb expandierten, scheint diese Werkstatt eher ein kleines Atelier gewesen zu sein – allerdings mit großem künstlerischen Anspruch und Renommee.[2] Lauterbachs „Farben sind von einer Tiefe, wie sie im 19. u. 20. Jahrh. selten erreicht wurde", urteilte gegen Ende seines Schaffens 1928 das *Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler*.[3] Doch nach seinem Tod geriet Lauterbach schon bald in Vergessenheit, sodass über den Künstler und seine Werkstatt nur wenig veröffentlicht und bekannt ist.[4]

Lauterbachs Werdegang bis zur Gründung der ersten Werkstatt

Franz Lauterbach wurde am 9. April 1865 in Köln geboren, katholisch getauft und besuchte eine Elementarschule.[5] Anschließend absolvierte er in Köln zunächst eine Lehre als Porzellanmaler „und ging ab 1885 zur Glasmalerei über."[6] Seine Heimatstadt war neben München seit den 1840er Jahren das wichtigste Zentrum für die Bewahrung alter und die Wiederbelebung neuer musivischer Glasmalerei. Darüber hinaus empfing er Unterricht bei dem Kölner Historien-, Porträt- und Landschaftsmaler Johannes Niessen (1821-1910), Konservator des Wallraf-Richartz-Museums in Köln.[7] Von Niessen, einem Schüler der Düsseldorfer Kunstakademie, wird Lauterbach nicht nur theoretischen Unterricht empfangen haben, sondern auch in die Kunst der Ölmalerei eingeführt worden sein, wie sein Selbstporträt zeigt (Abb. 51).[8]

Im März 1886 zog der inzwischen fast Einundzwanzigjährige nach Hannover, um seine Ausbildung fortzusetzen, und wohnte zunächst in der Königstraße 1 und ab 1888 wenige Straßen weiter in der Angerstraße 1.[9] Beide Quartiere befanden sich in unmittelbarer Nachbarschaft zur Glasmalwerkstatt von Alois Freystadl in der Königstraße 49. Dass er tatsächlich in dieser Werkstatt auch arbeitete, belegt eine Notiz in der *Chronik der Deutsch-Nationalen Kunstgewerbe-Ausstellung in München 1888*: Lauterbach wurde für besondere Leistungen als Mitarbeiter eben dieser Werkstatt ausgezeichnet.[10]

Berufsbegleitend besuchte er die Kunstgewerbe- und Handwerkerschule des Hannoverschen Gewerbevereins, eine von der Hochschule unabhängige Einrichtung. Hier belegte er Kurse bei Friedrich Kaulbach (1822-1903)[11] und bei dem Hannoverschen Ernst Wilke (1846-1915).[12] Wilke war 1886 zum Königlichen Hofdekorationsmaler ernannt worden, leitete ein eigenes Atelier mit 80 Mitarbeitern und unterrichtete an der Lehranstalt des Gewerbevereins Dekorationsmalerei. Gleichzeitig war er vom Wintersemester 1887/88 bis zum Wintersemester 1888/89 als Gasthörer an der Polytechnischen Hochschule in Hannover eingeschrieben[13] und belegte neben einem Kurs für Aktzeichnen bei Kaulbach[14] eine Vorlesung über Deutsche Renaissance bei dem Architekten und Privatdozenten Albrecht

Haupt (1852-1932).[15] Er wird Lauterbachs Affinität zur Renaissance, die in manchen seiner Werke zu spüren ist, maßgeblich gefördert haben. Auch Hermann Schaper (1853-1911) dürfte er in dieser Zeit kennengelernt haben, denn er lehrte seit 1889 als Professor an der Hochschule.[16] Schaper wird in den folgenden Jahren bis zu seinem Tod 1911 häufig als Dekorations- und Freskenmaler in der Ausstattung zahlreicher Kirchen und in der Marienburg/Malbork in Westpreußen eng mit Lauterbach zusammenarbeiten.

1889 zog Lauterbach für zwei Jahre nach Berlin[17], arbeitete dort in der Restauratorenwerkstatt des Kunstgewerbemuseums[18] und besuchte möglicherweise die dem Museum angeschlossene Unterrichtsanstalt, die vorwiegend Abend- und Sonntagskurse für Berufstätige anbot.[19]

Gründung und Etablierung einer eigenen Werkstatt

1891 kehrte Lauterbach wieder nach Hannover zurück und gründete in der Vahrenwalder Straße 103 zusammen mit dem Glasmaler Adolf Günther, geboren am 1. Juni 1862 in Kattowitz/Schlesien, eine eigene Werkstatt: Lauterbach & Günther.[20] Briefe aus dem Pfarrarchiv der Kirchengemeinde Obernkirchen belegen, dass diese Werkstatt 1893/94 immer noch in den Anfängen steckte[21] und ein jähes Ende fand, als Lauterbachs Kompagnon Adolf Günther am 19. Mai 1894 starb.

Lauterbach verließ daraufhin die Vahrenwalder Straße und zog in die Heinrichstraße 55[22], doch noch im gleichen Jahr ergab sich die Gelegenheit, mit einem neuen Partner die Werkstatt von Alois Freystadtl in der Königstraße 49 zu übernehmen, da dieser im Begriff stand, sich von Frau und Kindern zu trennen und Hannover Richtung Dresden zu verlassen.[23] Mit Karl Schröder, geboren am 21. Mai 1862 in Hannover-Linden, gewann Lauterbach einen einheimischen Geschäftspartner, der als Kunstglasermeister die Verantwortung für handwerkliche und geschäftliche Aufgaben übernahm.[24]

Kurz nach dieser Firmengründung heiratete Lauterbach 1895 die gebürtige Hannoveranerin Sophie geb. Dävers. Im gleichen Jahr beteiligte sich die Werkstatt an der Deutsch-Nordischen Handels- und Industrie-Ausstellung in Lübeck und wurde mit einer Goldmedaille ausgezeichnet.[25] Mit dieser Prämierung, die im schlichten Briefkopf der Firma fortan Erwähnung fand, konnten sie den Auszeichnungen ihrer Hannoverschen Konkurrenz Henning & Andres Vergleichbares zur Seite stellen. 1896 verlegte Lauterbach & Schröder die Werkstatt von der Königstraße in die Eisenstraße 1 in Hannover-Isernhagen;[26] 1907 erwarb der Künstler Haus und Grund in der Dieterichsstraße 2, wo er bis in die 1930er Jahre mit seiner Frau lebte und die Werkstatt betrieb.[27]



Abb. 52: Franz Rolan, Porträt von Franz Lauterbach im Hütten-Buch von 1930

Karl Schröder, der einige Häuser weiter in der Dieterichsstraße 5 wohnte, starb am 25. Juni 1932, Lauterbach wenige Monate später am 26. Januar 1933.

Etwa zwei Jahre vor seinem Tod gab Lauterbach seinen künstlerischen Nachlass an das Hannoversche Landesmuseum, das 1931 eine große Zahl von Entwürfen, Kartons und Probefenstern in einer Gedächtnisausstellung präsentierte.[28] 1937 waren in einer weiteren Ausstellung „Entwürfe bzw. eine Ausführung zu Glasfenstern in der Marienburg in Westpreußen" zu sehen.[29]

Lauterbachs Witwe Sophie blieb nach dem Tod ihres Mannes Eigentümerin des Hauses in der Dieterichsstraße 2 und vermietete die Werkstatt ab Mitte der 1930er Jahre an ihren Neffen, den Glasmaler Heinz Mühlenbein, der bei Lauterbach gelernt hatte.[30] Sie starb am 3. Juni 1940.

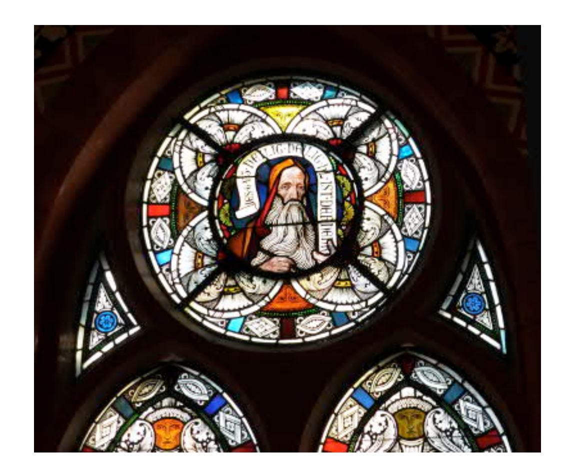


Abb. 53: Peine, St. Jakobi, Jesaja-Fenster (Lauterbach & Schröder 1899)



Abb. 54: Buxtehude, St. Petri, Fenster mit Abraham und Melchisedek (Lauterbach & Schröder um 1899)

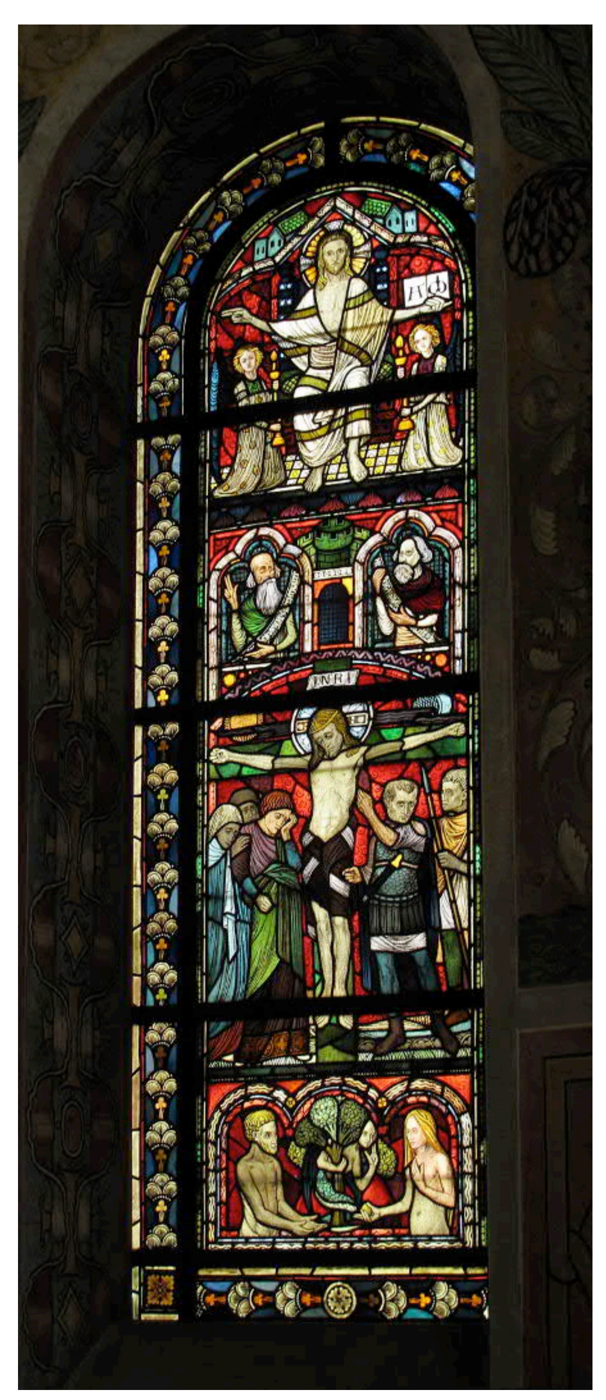


Abb. 55: Hannover-Marienwerder, Klosterkirche, Mittelfenster der Hauptapsis (Lauterbach & Schröder 1898)

Frühe Werke bis 1900

Obwohl Glasmalerei als angewandte Kunst Gegebenheiten der jeweiligen Architektur und Wünsche von Bauherren und Stiftern berücksichtigen muss und Lauterbach auch einige Werke nach Entwürfen Hermann Schapers in Glas ausgeführt hat, lassen seine Werke je länger, je mehr einen ausgeprägten Personalstil erkennen. Dieser entfernt sich zunehmend vom Historismus und entwickelt sich in Richtung Jugendstil und einer expressiven, aber immer noch figurativen Moderne.

Lauterbachs früheste erhaltene Arbeit von 1893/94, zurzeit das einzige nachzuweisende Werk der ersten Lauterbachschen Werkstatt, sind die Fenster der Stiftskirche in Obernkirchen.[31] Das mittlere Chorraumfenster zeigt eine Auferstehung, das Fenster links davon eine Krippenszene mit Anbetung der Hirten, das Fenster rechts davon die Pfingstpredigt des Petrus und das diesem benachbarte Fenster an der Südseite den Seewandel Jesu mit dem sinkenden Petrus, in den unteren beiden Reihen desselben das preußische Adlerwappen und die Stifterinschrift „Wilhelm II A^o.^ D^m,^ 1894". Die figürlichen Motive, gerahmt von Teppichmustern und gotischer Maßwerkarchitektur, fügen sich stilgerecht in die Architektur der gotischen Kirche ein.

Die älteste bisher nachgewiesene Arbeit nach Gründung der Werkstatt Lauterbach & Schröder waren die Fenster für die Ev.-luth. Lambertikirche Hildesheim, die von Mai 1895 bis Februar 1896[32] renoviert und nach Vorgaben von Hermann Schaper ausgemalt wurde.[33] „Von dem neuen Schmuck des Gotteshauses fielen dem Eintretenden und langsam Vorwärtsgehenden die reich in Glasmalerei ausgestatteten drei Chorfenster auf, ein bedeutendes Werk der Glasmaler Lauterbach und Schröder in Hannover. Das Mittelfenster stellte im untern Felde den Sündenfall, im mittleren die Kreuzigung, im oberen den thronenden Christus dar."[34] Diese Fenster wurden im Zweiten Weltkrieg ebenso zerstört wie die für die Garnisonkirche Hannover von 1896, die 1959/60 abgerissen wurde.[35] Auch hier arbeitete Lauterbach mit Hermann Schaper zusammen, der nicht nur für die Innenausmalung verantwortlich war, sondern auch die Entwürfe für die neoromanischen Glasmalereien schuf.

Die Fenstergestaltung in der Garnisonkirche ähnelte den Fenstern in der Klosterkirche Hannover-Marienwerder, die zwei Jahre später entstanden.[36] Hier fand Lauterbach romanische Rundbogenfenster vor, die er mit entsprechenden Gestaltungselementen, z.B. umlaufenden Ornamentbordüren, aufgriff. Das untere Bildfeld zeigt eine menschenköpfige Schlange mit schwarzblauem Flügel, die sich um einen Baum windet, umgeben von Adam und Eva, modelliert in einer flächigen Körperlichkeit. Für diese Komposition, insbesondere in der ornamentalen Gestalt des Baumes, hat sich der Künstler erkennbar vom Jugendstil inspirieren lassen. Im nächsten Bildfeld ist eine Kreuzigung zu sehen mit irritierender Gestaltung der Figuren (Abb. 55): Anders als die Gruppe links tragen die beiden Soldaten unter dem Kreuz plastisch modellierte, fast fotografisch erfasste Gesichtszüge und Frisuren. Eigenwillig wirken die Proportionen des Gekreuzigten mit überlängten Armen und übergroßem Kopf. Auffallend ist die expressive Farbgebung des Motivs wie der hellblaue Nimbus und der grüne Kreuzesbalken vor rotem, strukturiertem Hintergrund.

Über dem dritten Feld von unten, in dem zwei Prophetengestalten mit Spruchbändern angeordnet sind, zeigt das obere im Rundbogen vor dem gleichen roten Hintergrund wie die Kreuzigung einen Thronenden Christus mit ausgebreiteten Armen, der seine Rechte segnend ausgestreckt und mit der Linken das Buch mit Alpha und Omega hält, assistiert von zwei Engeln mit Leuchtern in den Händen. Das Gesicht Christi ist plastisch modelliert, und seine leuchtend gelben Haare treten hervor.[37]

Ein eindrucksvolles Gesamtkunstwerk des Historismus ist der Kirchraum der Jakobikirche in Peine von 1899.[38] Die Ausmalung von Alexander Linnemann (Entwurf) und seinem Sohn Otto Linnemann (Ausführung), die im Laufe des 20. Jahrhunderts mehrfach übermalt worden war, wurde 1989-94 wieder restauriert. Die Frankfurter Werkstatt Linnemann führte auch die Fenster zu Seiten des Chorraums (südlich: Taufe Jesu und nördlich: Apostel Johannes und Jakobus) sowie die Querhausfenster (Südquerarm: Anbetung des Christuskindes und Nordquerarm: Auferstehung) aus. Lauterbach hingegen schuf die große Rosette über dem Altar. Sie zeigt in kräftigen Farben, passend zu den benachbarten Linnemannfenstern, einen thronenden Christus, umgeben von fünf Engeln mit Spruchbändern („Heilig, heilig, heilig"). Anders als Linnemann, der die Christusfigur im Auferstehungsfenster mit graphischen Mitteln gestaltete, malte Lauterbach die Gesichter sehr plastisch, „fast wie die Fotografie eines modernen Gesichts".[39] Auffallend ist die technische

Gestaltung des blauen Brustbesatzes Christi, zusammengefügt aus kleinformatigen Glasperlsteinen.

Für die Fenster im Kirchenschiff St. Jakobi Peine war offensichtlich mehr Lichteinfall gewünscht. Deshalb löste sich Lauterbach hier von der Linnemannschen Farbigkeit. Die Lanzettbahnen zeigen in Grisailletechnik ausgeführte Teppichornamente, versehen mit wenigen Gläsern in gedeckten Farben (ocker, grün, blau). In den abschließenden Rosetten sind in kräftigen Farben und mit Spruchbändern versehen die Köpfe der sog. Großen Propheten Jesaja (Abb. 53), Jeremia, Hesekiel und Daniel dargestellt, dazu die Antipoden von Gesetz und Evangelium Mose und Paulus. Auch hier wirken die Gesichter geradezu fotografisch. Ein originelles Detail sind die kleinen Masken auf ockerfarbigen Gläsern in den Vierpasszwickeln um den Pauluskopf, in den Zwickeln und Lanzettbahnen des Jesajafensters und in den Lanzettbahnen des Mosefensters.

Um 1899 schuf Lauterbach die Chorraumfenster für St. Petri Buxtehude.[40] Die Wände des schmalen, hohen Chorraums sind unterteilt in zwei übereinanderliegende Fensterreihen mit je fünf Fenstern. Das untere Mittelfenster ist vom barocken Hauptaltarretabel vollständig verdeckt und deshalb nur mit einer Schlichtverglasung versehen. Das obere Mittelfenster zeigt unter gotischer Maßwerkarchitektur den auferstandenen Christus mit Siegesfahne in einer Mandorla, umgeben von zwei anbetenden Engeln, zu Füßen der Sarg und die schlafenden Grabeswächter. Die übrigen Fenster zeigen „die Kirche, erbaut auf dem Grund der Apostel und Propheten" (Epheser 2,20): in der oberen Reihe die vier Evangelisten (Nordseite) und die Apostel Petrus, Paulus, Andreas und Jakobus (Südseite). In der unteren Reihe stehen die Propheten: Abraham und Melchisedek (Abb. 54), Mose und David, gegenüber Jesaja und Daniel, Elia und Johannes den Täufer.

Im Gegensatz zu anderen Werken hat Lauterbach in den Buxtehuder Fenstern bis auf wenige in weißem Glas ausgeführte Details vorwiegend Gläser in kräftigen Farben verwendet. Diese Kolorierung erinnert an Glasmalereien der Werkstatt Linnemann/Frankfurt, mit der Lauterbach gleichzeitig in Peine zusammengearbeitet hat. Die Gestaltung der ausdrucksstarken, individuellen Gesichtszüge der Apostel und Propheten weist deutlich über historistische Konventionen hinaus.[41]

Die Fenster für den Dom zu Bremen 1900-1903

Eine der umfangreichsten Lauterbach-Arbeiten waren fünfzehn Fenster für den Bremer Dom, die im Zweiten Weltkrieg vollständig zerstört worden sind. Veröffentlichungen und Dokumente überliefern nicht nur Themen und Gestaltung, sondern vermitteln auch interessante Einblicke, wie Zeitgenossen Lauterbachs Œuvre wahrgenommen und eingeordnet haben.[42]

Im Zuge der Wiederherstellung des Doms hatte Hermann Schaper ab 1899 die Gestaltung der Innenausmalung übernommen, die sich der reichen Fensterausstattung des Doms unterordnen sollte.[43] Lauterbachs Fenster waren Teil eines umfangreichen Bildprogramms der Bauherren, das von acht verschiedenen Werkstätten, vorzugsweise aus München, ausgeführt wurde.[44] Neben Einzelfenstern wie der ornamentalen Rosette in der Westfassade und einem kleinen ornamentalen Fenster über der Orgelempore (Linnemann/Frankfurt, 1890)[45] lassen sich vier Fensterzyklen unterscheiden.[46]

Die obere Fensterreihe in der Südfassade[47] zeigte eine Folge von acht Fenstern zu den Seligpreisungen der Bergpredigt aus der Werkstatt von Zettler in München, entstanden in den 1880er Jahren. Die Texte der sieben Seligpreisungen Jesu (Matthäus 5,3-9) waren illustriert mit je einer Jesusgeschichte[48]; mittig über dem Südportal war die Bergpredigt selbst als Szene (Matthäus 5-7) zu sehen.

Ein zweiter Fensterzyklus folgte einem heilsgeschichtlichen Durchgang durch das Alte und Neue Testament. Die untere Fensterreihe des Nordschiffs zeigte von West nach Ost alttestamentliche Motive vom Sündenfall Adam und Evas bis zur Wurzel Jesse mit König David und Maria.[49] Sie wurde 1900 von der Mayerschen Kunstanstalt München, der Werkstatt Ule/München und von Franz Lauterbach geschaffen: „F. LAUTERBACH in Hannover führte die Vertreibung aus dem Paradiese, das Opfer Noahs und die Auffindung Mosis aus. Eine ungemein liebenswürdige Begabung für die Bildung zarter Frauenschönheit, manchmal an Wilh. Volz erinnernd, manchmal an die Engländer und ein vorzügliches Geschick, seine Figuren in die Fläche zu stellen, zeichnet diesen Künstler aus. Das gotische Stilornament lässt er möglichst beiseite; räumliche Tiefenwirkung wird ganz vermieden. Was seine Figuren so reizvoll macht, ist der innige zarte Cha-

rakter ihrer Köpfe, die herbe Schlankheit des fünfzehnten Jahrhunderts. In dem Weiss, Grau, und Gelb, das den Gesamteindruck giebt, sitzen gut verteilt einige lebhafte Farbflecke; das Ganze wirkt zwar wenig mittelalterlich mehr aber höchst harmonisch, lieblich."[50]

Die Folge alttestamentlicher Szenen im Nordschiff setzte sich in den fünf Seitenkapellen des Südschiffs fort, entstanden zwischen 1888 und 1898, und zeigte von Ost nach West Szenen aus dem Leben Jesu von der Geburt bis zur Kreuzigung.[51]

Der dritte Zyklus in der oberen Fensterreihe des Südschiffs zeigte in acht Fenstern, in einem Zuge geschaffen von Linnemann/ Frankfurt 1898, von West nach Ost je zwei Brustbilder der großen Propheten des Alten Testaments (Jesaja, Jeremia, Hesekiel, Daniel) und in den übrigen sechs Fenstern je zwei Apostel.[52]

Im vierten Zyklus im Chorraum und in den beiden Kreuzflügeln war „die Ausbreitung der christlichen Lehre und die Entwicklung der Kirche bis zur Reformation"[53] dargestellt. Bis auf zwei Fenster im südlichen und nördlichen Kreuzflügel wurden diese 1901/03 von Franz Lauterbach geschaffen. Er habe „das Farbengeflimmer eines halbornamentalen halbfigürlichen Teppichs im Charakter der Frühgotik mit reizendem Geschick erreicht."[54] „Jedes dieser Fenster enthält auf farbig gemustertem Grunde je zwei figürliche Darstellungen in kleinem Maßstabe", südlich des Mittelfensters zu Ereignissen aus der Apostelgeschichte (Stephanus und Paulus) und aus dem Leben der mittelalterlicher Vorläufer der Reformation (John Wyclif und Jan Hus), auf der gegenüberliegenden Seite nördlich des Mittelfensters analog zu Erzählungen aus der Apostelgeschichte (Petrus und Philippus) und zu Petrus Waldus und Savonarola.[55]

Dieser Zyklus setzte sich in den Fenstern der beiden Kreuzflügel fort. Neben dem großen Fenster des südlichen Kreuzflügels mit Luthers Thesenanschlag (Linnemann / Frankfurt 1899) befanden sich in der Ostwand zwei weitere Lauterbachfenster „mit den Darstellungen des Pastors Johann Hardenberg und des Bremer Bürgermeisters Daniel von Büren."[56] Auf der gegenüberliegenden Seite zeigte das Nordfenster des Kreuzflügels Luther auf dem Reichstag zu Worms (Linnemann/Frankfurt 1898). „Die in der Ostwand dieses Kreuzflügels befindlichen Fenster mit den Bildern Melanchthons und Calvins sind aus der Werkstätte von Lauterbach in Hannover hervorgegangen."[57]

Das Programm dieses Zyklus stellte, anders als beispielsweise in St. Jacobi in Göttingen, nicht einfach nur Motive der Bibel und der Reformationszeit unverbunden nebeneinander, sondern betonte durch die Einbeziehung vorreformatorischer Erneuerungsbewegungen die konfessionsübergreifende Kontinuität von der Gründung der Kirche im Neuen Testament bis zur Reformationszeit. Diese Tendenz dürfte sich dem sogenannten ‚Bremer Radikalismus', dem die damaligen Domprediger zugetan waren, verdanken, der „ausgehend von der Aufklärung des 18. Jahrhunderts, das Glaubensbild der christlichen Religion immer mehr zu Gunsten einer allgemeinen, weltumfassenden Gottesvorstellung aufgab".[58]

Einer ausführlichen Betrachtung wert ist der Entstehungsprozess des Mittelfensters im Chorraum des Bremer Doms, der Mitte des Zyklus zur Geschichte der Kirche. Es zeigt unter dem erhöhten Christus die Ausgießung des Heiligen Geistes als Gründungsereignis der Kirche sowie die ersten Missionsbemühungen der Apostel. Um dieses Fenster entbrannte 1903 ein Streit zwischen dem Auftrag gebenden Dombauherrn Franz Ernst Schütte und Franz Lauterbach.[59]

1901 hatte sich der Glasmaler Georg Karl Rohde (1874-1959) in Bremen niedergelassen, der zuvor zwischen 1897 und 1900 in Hannover als Geselle bei Lauterbach & Schröder gearbeitet hatte.[60] Im Mai 1903 schlug der Dombauherr Schütte eine begrenzte Ausschreibung für das zentrale Fenster im Chorraum an die Glasmaler Rohde und Lauterbach vor. Hermann Schaper, dem eine ornamentale Verglasung vorschwebte, teilte Schütte daraufhin mit: Für „die Fenster im Chore des Domes würde ich aber doch den Vorschlag machen, nur Herrn Lauterbach allein mit dem Auftrag zu betrauen, damit diese Glasmalereien im Chore wenigstens einheitlich werden."[61]

Schaper informierte Lauterbach über Schüttes Absicht, worauf dieser in einem Brief seiner Verwunderung Ausdruck gab, „daß ich jetzt um die Ausführung des wesentlichsten und bedeuten[d]sten Fensters […] mit Herr Rohde concurrieren soll." Auch wenn er dessen Tüchtigkeit und Begabung durchaus schätze, sei dieser aufgrund seiner geringen Erfahrung und der Bedeutung dieses Fensters für den Gesamteindruck des Doms nicht geeignet, diese Aufgabe zu übernehmen. „Von diesen

ausgeführten Dingen aber ganz abgeseh'n, hat die Sache für mich etwas Empfindliches mit Herrn Rohde, der vor 2 ½ Jahre[n] noch in meinem Atelier thätig war, den ich doch mit dem Wesen der Glasmalerei bekannt gemacht habe, zu concurrieren".[62] Er schlage daher vor, den ihm bereits erteilten Auftrag für die beiden Nordfenster[63] Rohde zu überlassen und ihm, Lauterbach, die Ausführung des Hauptfensters im Chorraum zu übertragen.

Diesen Vorschlag wies der Dombauherr scharf zurück. Wenn er den Auftrag für die beiden Nordfenster zurückgeben wolle, gäbe es sicher „genug tüchtige Glasmaler in München, die ich gerne concurrieren lasse."[64] Lauterbach zog daraufhin seinen Vorschlag zurück, ließ sich auf eine konkurrierende Ausschreibung ein und reichte wie Rohde im August 1903 seinen Entwurf ein. Als Motive waren vorgegeben: „1) mittleres Fenster: oben der erhöhte Christus, unten die Ausgiessung des heil. Geistes auf die Jünger. 2) kleines Fenster, rechts vom Altar aus gesehen: Auszug der Jünger unten, Taufe eines Christen oben. 3) links: Ausfahrt der Jünger zu Schiff unten, Predigt der Jünger oben."

Mehrere Stellungnahmen votierten für den Rohdeschen Entwurf, u.a. auch deshalb, weil damit erstmals „eine bremische Werkstatt im Dom" zum Zuge komme. Die Lauterbachsche Konzeption konnte „wegen des kleinteiligen Aufbaues mit Medaillonbildern und Ornamentumrahmungen" nicht überzeugen.[65] Schaper jedoch blieb bei seiner Meinung: Selbst wenn durch Rohde „eine Durchbildung des Ganzen in einer Weise etwa des Burne Jones erreicht würde, so […] würde es nicht passen nach meinem Empfinden."[66] Trotz dieser Intervention wurde der Auftrag im März 1904 an Rohde vergeben, dessen Fenster im Zweiten Weltkrieg wie alle anderen zerstört und 1951 von Rohde nach dem alten Entwurf neu geschaffen wurde.

Wie die obige Beschreibung der Lauterbachfenster im Nordschiff („erinnernd an die Engländer") verweist auch Schaper auf einen englischen Künstler, den Präraffaeliten Edward Burne-Jones (1833-1898).[67] Diesen englischen Einfluss auf Lauterbach bestätigt ein zeitgenössischer Vergleich der Fenster von Linnemann und Lauterbach im Bremer Dom: „Theils war es Prof Linnemann, der hier aus einem fein ausgeprägten Stilgefühle mit seinen leuchtenden alten Farben in seiner Art Vorzügliches zu leisten Gelegenheit fand, theils hat man, der Lichtzufuhr Rechnung tragend, hellere und in der Zeichnung moderner gehaltene Fenster eingefügt, die F. Lauterbach in Hannover mit seiner liebenswürdigen gefälligen, an englische Vorbilder erinnernden Auffassung des Figürlichen ausführte." [68]

Das Fenster im Göttinger Rathaus von 1902

Fast zeitgleich mit dem Auftrag für die Jacobikirche Göttingen schuf Lauterbach ein weiteres Fenster für die sog. alte Dorntze (ehemaliger beheizbarer Ratssaal) im Göttinger Rathaus (Abb. 56, 57).[69] Den Entwurf schuf Hermann Schaper, der für die Ausmalung des Rathauses verantwortlich war und die Ausführung in Glas an Lauterbach & Schröder vermittelte. Die Darstellung ist eine Erweiterung des im 19. Jahrhundert beliebten Motivs der Künste am Brunnen.[70]

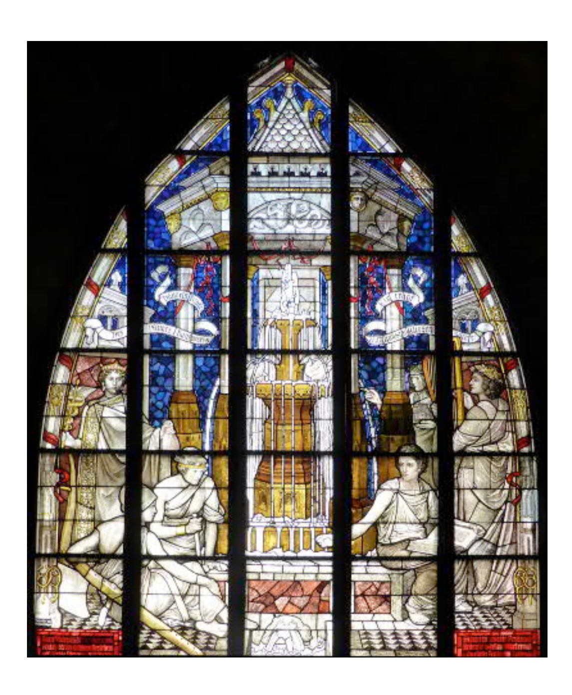


Abb. 56: Göttingen, Rathaus, Fenster in der alten Dorntze (Lauterbach & Schröder 1902)



Abb. 57: Göttingen, Rathaus, Fenster in der alten Dorntze, Detail

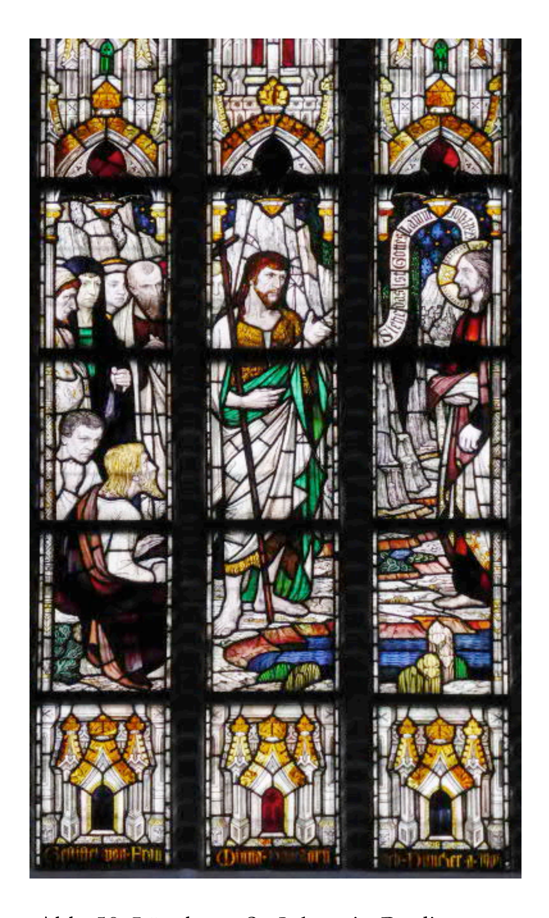


Abb. 58: Lüneburg, St. Johannis, Predigt Johannes des Täufers (1906)

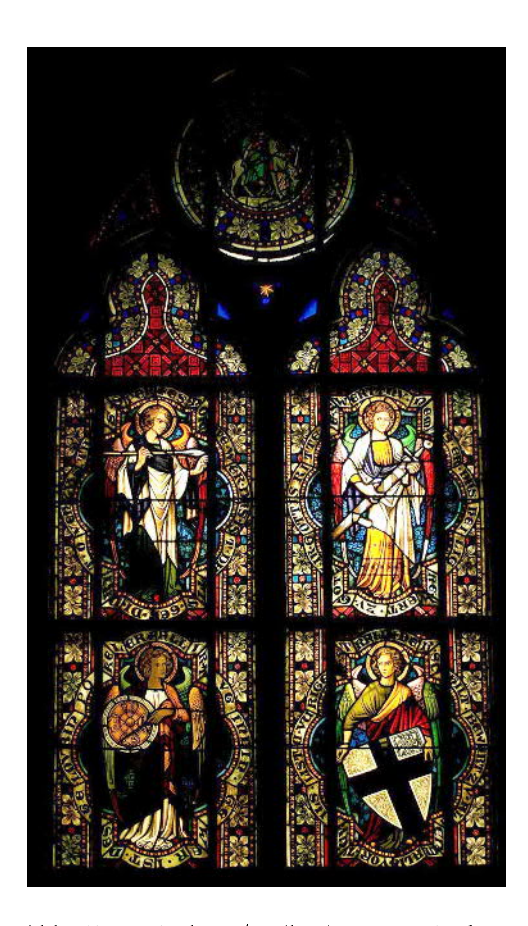


Abb. 59: Marienburg/Malbork, Fenster in der Annenkapelle (Lauterbach & Schröder 1898)

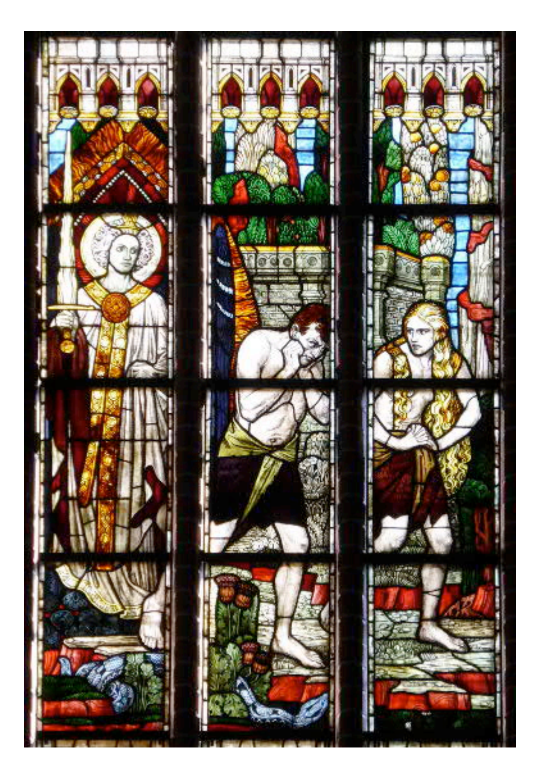


Abb. 60: Lüneburg, St. Johannis, Vertreibung aus dem Paradies (1904)



Abb. 61: Marienburg/Malbork, Fenster in der Elisabethkapelle der Firmarie, Die Hl. Elisabeth besucht Kranke (Lauterbach & Schröder 1917)

Die Mitte bildet eine Brunnenanlage mit zwei Schalen unter einem sechseckigen Baldachin in spätgotischem Stil. Rund um den Brunnen sind sechs allegorische Figuren gruppiert. Auf der linken Seite steht „der Handel“ mit schwerer Robe und Krone, Merkurstab und prall gefülltem Geldbeutel. Vor ihr sitzen auf dem Brunnenrand „das Handwerk“ mit Hammer in der Linken und auf dem Boden „die Landwirtschaft“, die sich an einen Pflug anlehnt. Sie wendet sich lauschend der ihr gegenüber auf dem Brunnenrand sitzenden „Wissenschaft“ zu, die ein aufgeschlagenes Buch auf den Knien hält. Rechts von ihr steht „die Musik“ mit Lorbeerkranz und Harfe in der Hand. Im Hintergrund, teilweise verdeckt durch die Harfe und eine Säule, steht „die Kunst“. Sie hält in der Rechten einen Stift oder Pinsel und in der Linken als Sinnbild der Architektur ein Kirchenmodell. Zwei Spruchbänder links und rechts des Brunnens erläutern die Allegorie: „Des Pfluges, Handwerks, Handels Kraft. Sie trägt auch Kunst u. Wissenschaft.“ Sowohl die Quelle (oder der Abfluss?) am Fuß des Brunnens als auch die Fontäne und die herabfließenden Wasserläufe gestaltete Lauterbach mit transparenten Glasperlsteinen. Im Sitzungssaal des Göttinger Rathauses scheint die Mitte des Bildes, der Brunnen, darauf hinzuweisen, dass das politische Handeln der Ratsherren die in Allegorien dargestellten Tätigkeiten ihrer Bürger fördern möge.

Schapers Entwurf und Lauterbachs Ausführung des Fensters bestätigen erneut den Einfluss der englischen Präraffaeliten. Die Schwarzweißtechnik und die Verwendung verschiedener Gelbtöne vor einem Hintergrund aus zahlreichen, unregelmäßig geformten Einzelgläsern in diversen Blautönen zeigen die Vertrautheit mit Werken von William Morris und Edward Burne-Jones.

Weitere Fenster in St. Johannis Lüneburg 1904/06

Die Zuschreibung der beiden folgenden Fenster im südlichen Seitenschiff der Johanniskirche Lüneburg, entstanden laut Stifterinschriften 1904 und 1906, erfolgt aufgrund stilistischer Merkmale.[71] Sie zeigen links die Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies (Abb. 60), ein Motiv, das Lauterbach auch für den Bremer Dom gestaltet hat, sowie rechts die Predigt Johannes des Täufers (Abb. 58). Beide Fenster weisen die für Lauterbach typische präraffaelitische Farb- und Formensprache auf: holzschnittartige Zeichnung der Figuren durch Bleiruten und Schwarzlotmalerei auf weißem Grund und vereinzelt farbige Gläser, die Details hervorheben wie z.B. die gelbe Haarpracht Evas und die Lendenschurze der beiden aus dem Paradies Vertriebenen.

Lauterbachs Glasmalereien für die Marienburg 1898-1917

Lauterbachs seinerzeit berühmteste Arbeiten waren seine Fenster für die Marienburg/Malbork des Deutschritterordens in Westpreußen/Polen.[72] Die Burg wurde im 19. Jahrhundert zu einem Monument des deutschen Nationalismus stilisiert und unter der Leitung des Architekten Conrad Steinbrecht (1849-1923)[73] saniert und rekonstruiert.

1898 erteilte Steinbrecht dem Leipziger Glasmaler Johann Baptist Haselberger (1840-1900)[74] den Auftrag, nach Entwürfen von Hermann Schaper Fenster für die Annenkapelle, die Grablege der Großmeister des Deutschritterordens, zu schaffen.[75] Da jedoch weder Steinbrecht noch Schaper, der für die Ausmalung der Burgräume verantwortlich war, mit deren Ausführung zufrieden waren, übertrugen sie Lauterbach im Spätsommer 1898 die Aufgabe, die Patinierung des Glases und die Intensität der Farben zu überarbeiten. Auch wenn Lauterbachs Anteil an der Entstehung dieser Fenster gering gewesen zu sein scheint, belegte diese Arbeit die Fähigkeiten des jungen Glasmalers.

Das östliche Fenster der Annenkapelle zeigt im Maßwerk ein Rundmedaillon mit dem Patron des Deutschritterordens, St. Georg, im Kampf mit dem Drachen.[76] Die vier Fenster in der Nord- und Südwand[77] zeigen auf ornamentalem Hintergrund jeweils zwei Vierpass-Medaillons mit Engelfiguren (Abb. 59). Sie erinnern mit Attributen und umlaufenden Inschriften an Glaubenstugenden der frommen Ritter und ihre „Waffen des Glaubens“ (Epheserbrief 6,11-17).[78] Die Annenkapelle wurde im Zweiten Weltkrieg fast vollständig zerstört, doch die Fenster blieben erhalten, wurden 1996 restauriert und in der rekonstruierten Kapelle wieder eingebaut.[79]

Steinbrecht erteilte Lauterbach im Zuge der schrittweisen Rekonstruktion der Marienburg weitere Aufträge. Noch im gleichen Jahr 1898 entstanden Buntglasfenster für die rekonstruierte Kammer des Schatzmeisters, die verloren sind.[80]


a


b


c

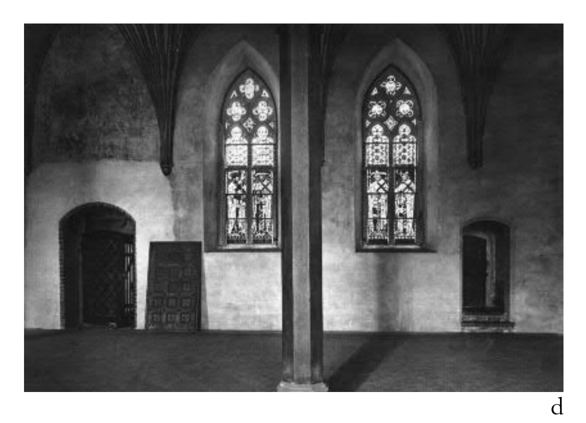

d

Abb. 62 a-d: Marienburg/Malbork, Großer Remter mit Glasfenstern von Lauterbach & Schröder vor der Zerstörung im Zweiten Weltkrieg

In der unteren Burg schuf Lauterbach 1908 neue Fenster für die Bartholomäuskapelle.[81]

Das bedeutendste Werk Lauterbachs in der Marienburg ist die Komplettverglasung im Refektorium, auch Remter genannt, einem der repräsentativsten Räume der Marienburg (Abb. 62 a-d).[82] In den Jahren 1909/10 schuf der Künstler nach Entwürfen von Steinbrecht Glasmalereien für 14 große Fenster, acht auf der Westseite und sechs zum Hof des Mittelschlosses. Im Vergleich mit älteren Arbeiten Lauterbachs sind sie in einem späthistoristischen Stil gehalten, der auch bei Hermann Schaper zu beobachten ist.[83] Sie ließen das Ideal akademischer Perfektion des frühen Historismus, der mittelalterliche Darstellungsweisen mit den künstlerischen Möglichkeiten des 19. Jahrhunderts verbessern wollte, hinter sich und strebten in enger Anlehnung an mittelalterliche Vorbilder nach einer flächigeren, archaischen und monumentalen Darstellungsweise. Dieser Wandel wurde maßgeblich gefördert durch die Entdeckung und systematische Dokumentation mittelalterlicher Werke.[84]

Steinbrechts Entwürfe orientierten sich an mittelalterlichen Fresken im Ordensritterschloss Lochstedt im ostpreußischen Samland.[85] Die acht Fenster im Westen zeigten (von Süd nach Nord) die „Neun Helden", ein im Mittelalter beliebtes Thema: die heidnisch-antiken Helden Hector, Alexander und Caesar, die jüdischen Helden Josua, David und Judas Makkabäus, ergänzt um den Makkabäer Mattathias, und die christlichen Helden Karl d.Gr., König Artus und Gottfried von Bouillon, ergänzt um die germanischen Heldengestalten Siegfried, Iwein, Dietrich von Bern, Parsifal und Friedrich Barbarossa.

Die sechs kürzeren Fenster auf der Ostseite zeigten den deutschen Kaiser und die sieben Kurfürsten, ergänzt um den Großmeister, einen großen Feldherrn, den Marschall und den Schatzmeister des Deutschen Ordens. Alle figürlichen Darstellungen wurden zerstört oder gestohlen. Von den 144 Rechteck- und 62 Maßwerkfeldern sind 15 rechteckige Ornamentfelder und 36 teils ornamentale, teils kleinfigürliche Maßwerkverglasungen erhalten.

Trotz des Verlustes der figürlichen Fenster geben nicht nur historische Fotos einen Eindruck von diesem wichtigen Werk. Wie bereits erwähnt, stellte das Landesmuseum Hannover 1931 und 1937 Entwürfe und eine „Ausführung" von Lauterbachs Fenstern in der Marienburg aus. Diese Ausführungen befinden



Abb. 63: Franz Lauterbach, Hector-Fenster im Landesmuseum Hannover



Abb. 64: Franz Lauterbach, Leonidas-Fenster im Landesmuseum Hannover

sich bis heute im Magazin des Landesmuseums (Abb. 63, 64).[86] Eines ist eindeutig als Vorentwurf oder Kopie des Hektorfensters im Remter der Malbork zu identifizieren, das andere zeigt in ähnlicher Ausführung den Spartanerkönig Leonidas. In welchem Verhältnis dieses Fenster zu den Remterfenstern steht, ist nicht ganz eindeutig, doch scheint es ebenfalls zu den Malborker Fenstern zu gehören, da es im Landesmuseum unmittelbar neben dem Hektorfenster ausgestellt wurde. Im Landesmuseum wurden im März 2017 auch Rollen mit den Kartons für die Remterfenster in der Marienburg aufgefunden, die jedoch noch nicht inventarisiert zu sein scheinen und wegen ihres fragilen Zustands noch nicht eingesehen werden können.



Abb. 65: Franz Lauterbach beim Einsetzen eines Fensters in der Marienburg/Malbork

1916 schuf Lauterbach Fenster für die Laurentiuskapelle in der Unteren Burg. In der Ostfassade gab es drei Flügelfenster, bestehend aus acht Glasfeldern mit Rombenmuster, gekrönt von dreiblättrigen Spitzbögen mit diversen kleinen Medaillons. Diese Fenster sind in den Wirren des Krieges verloren gegangen.[87]

Lauterbachs letzte Arbeiten auf der Marienburg entstanden 1917 für das Refektorium der Firmarie (Kranken- und Altenpflegehaus des Ordens) und die dazugehörige Elisabethkapelle.[88] Die Fenster der Kapelle (Maria als Mutter der Barmherzigkeit und die Hl. Elisabeth) sind nicht erhalten. Die Fenster in der West- und der Nordwand des Refektoriums widmen sich der Hl. Elisabeth von Thüringen, einer der Hauptpatrone des Deutschritterordens, und zeigen in acht Oberlichtern die Heilige Elisabeth in Ausübung der Werke der Barmherzigkeit (Abb. 61).

Weitere Fenster von 1910 bis 1917

Die drei Lauterbach-Fenster in St. Cosmae in Stade, entstanden 1910, korrespondieren mit der Ausstattung des Chorraums.[89] Die beiden Teppichfenster links und rechts rahmen den Barockaltar von 1674-77 und greifen dessen Formen auf wie z.B. Putten, Rundbögen und Rocaillen. Auch das Rundfenster über dem Altar zeigt in einem umlaufenden Ornamentband die barocken Kopfflügelengel, doch die Mitte des Fensters löst sich von diesen Formen. Ins Fensterrund hineingestellt ist ein Achteck (Symbol der Ewigkeit) mit umlaufender Inschrift „EIN FESTE BURG | IST UNSER GOTT". Im Zentrum steht eine phantastische Burg mit goldgelber Rundkuppel, gearbeitet als Glasperlstein-Mosaik, umgeben von vier kleinen Ecktürmen. Diese verweist auf das himmlische Jerusalem und korrespondiert mit der barocken Altarfigur des Auferstandenen, dessen Haupt in zentraler Perspektive ins neue Jerusalem, in die Ewigkeit hineinragt.

1911 erhielt Lauterbach den Auftrag für Fenster in der Klosterkirche Wennigsen.[90] Da es auf der Nordseite der Kirche kaum Fenster gibt, sollten die großen, über der Emporenbrüstung gelegenen Fenster in der Südwand den Kirchenraum mit seiner barocken Altarwand erhellen. Daher wurden sie schlichtverglast und nur in den oberen Bogenfeldern mit figürlichen Motiven aus den Evangelien ausgestattet: Geburt Jesu (nach mittelalterlichen Vorbildern), Heilung der Tochter des Jairus, Maria und Martha, Wurzel Jesse/Stammbaum Jesu, Jesus segnet die Kinder (Abb. 67), Der Zinsgroschen. Ein schlüssiges Gesamtkonzept für die Auswahl der Motive ist nicht zu erkennen.

Eine Lauterbach-Arbeit, die an die Aufträge in der Marienburg anschließt, sind die Fenster für die romanische Templerkapelle in Metz, entstanden 1912/13 im Zuge einer Restaurierung und Neugestaltung des Gebäudes.[91] Die Fresken wurden nach Entwürfen von Hermann Schaper erneuert. Die drei Fenster in der Apsis zeigen in Anlehnung an mittelalterli-

che Vorlagen je drei Medaillons mit Motiven aus dem Leben Jesu (von links nach rechts und von unten nach oben): linkes Fenster: Maria Verkündigung, Maria und Elisabeth, die Geburt Jesu; Mittelfenster: Einzug in Jerusalem, Kreuzigung und Auferstehung Jesu; rechtes Fenster: Jesus erscheint den Emmausjüngern, die Himmelfahrt Jesu, Pfingsten.

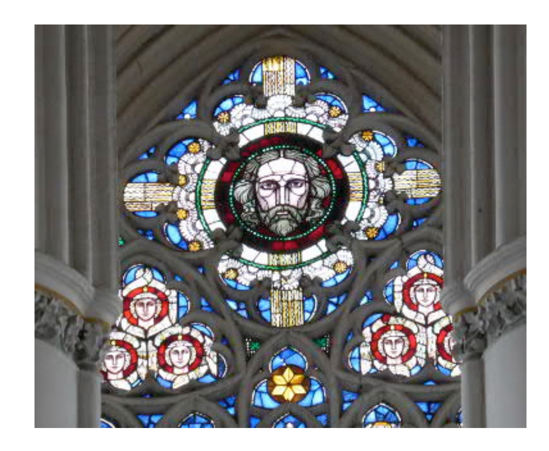


Abb. 66: Verden, Dom, Couronnement des Scheitelfensters (Lauterbach & Schröder 1913)



Abb. 67: Wennigsen, Klosterkirche, Jesus segnet die Kinder (Lauterbach & Schröder 1911)



Abb. 68: Metz, Templerkapelle, Fensterdetail (Lauterbach & Schröder 1912/13)

Die beiden Fenster im Vorchor zeigen je drei Bilder, die auf den Ritterorden der Templer Bezug nehmen. Eine Abbildung zeigt einen Ritter in bewegter Körperhaltung mit wehendem Ordensmantel, Kreuzschild und erhobener Axt, die er in Richtung eines ‚Baumes' mit menschlichem Antlitz schwingt (Abb. 68). Die Bildumschrift erläutert: „Von der Ritterschaft wider den Unglauben". Die menschenköpfige Baumgestalt dürfte eine pruzzische Baumgottheit darstellen, die ein Deutschritter im Zuge militanter Missionsbemühungen während der Pruzzenmission fällt.[92]

1913 schuf Lauterbach Fenster für den Verdener Dom.[93] Das große Achsfenster im Scheitel des Chorraums, dessen untere Reihen durch das Altarretabel verdeckt sind, „ist das einzige Chorfenster, das bei der Sprengung der Allerbrücken im Jahre 1945 unzerstört blieb."[94] Über die übrigen Fenster ist nichts bekannt. Das erhaltene fünfbahnige Fenster ist waagerecht in fünf Bildreihen (von unten nach oben zu lesen) unterteilt und bietet als Gesamtkomposition eine Darstellung des himmlischen Thronsaals nach der Apokalypse des Johannes, Kapitel 4-5: Christus, umgeben von den Heiligen des Alten und Neuen Testaments. Die erste Reihe von unten zeigt verschiedene Wappen, die zweite und dritte Reihe jeweils fünf Gestalten des Alten Testaments in biblisch-chronologischer Reihenfolge von Abel (mit Schaf) bis Elia (mit Spruchband 1. Könige 19,10). In der vierten Reihe sind die Evangelisten Matthäus und Markus, Johannes der Täufer und die Evangelisten Lukas und Johannes dargestellt.

Die Zwölfpassrosette wird dominiert von einer holzschnittartigen Pantokratormaske, eingefasst von mehreren Kreisformen, die ausmünden in vier Lichtstrahlenbündel (Abb. 66). Darunter sind in den Maßwerken der Außenlanzetten jeweils drei schwarz-weiß gezeichnete Seraphenköpfe mit sechs Flügeln auf rotem Grund zu sehen. Die monumentalen Figuren, die stilistisch an die „Neun Helden" im Großen Remter der Marienburg erinnern, aber auch der Christuskopf und die Seraphen bestätigen in ihrer zurückgenommenen Farbigkeit, dass Lauterbach von präraffaelitischen Vorbildern beeinflusst wurde.[95]

Ein verwandtes Motiv in geradezu expressionistischer Farbigkeit bietet Lauterbachs 1918 geschaffenes Fenster für die Ev.-luth. Michaeliskirche Lüneburg, das aufgrund seiner zentralen Position im Chor den gesamten Kirchen-

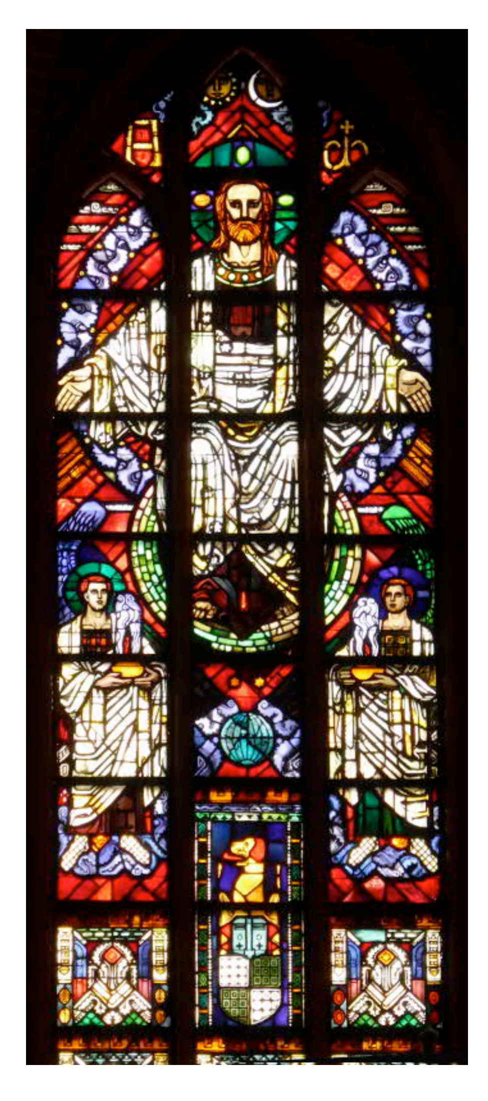


Abb. 69: Lüneburg, St.Michaelis, Chorfenster (Lauterbach & Schröder 1918)

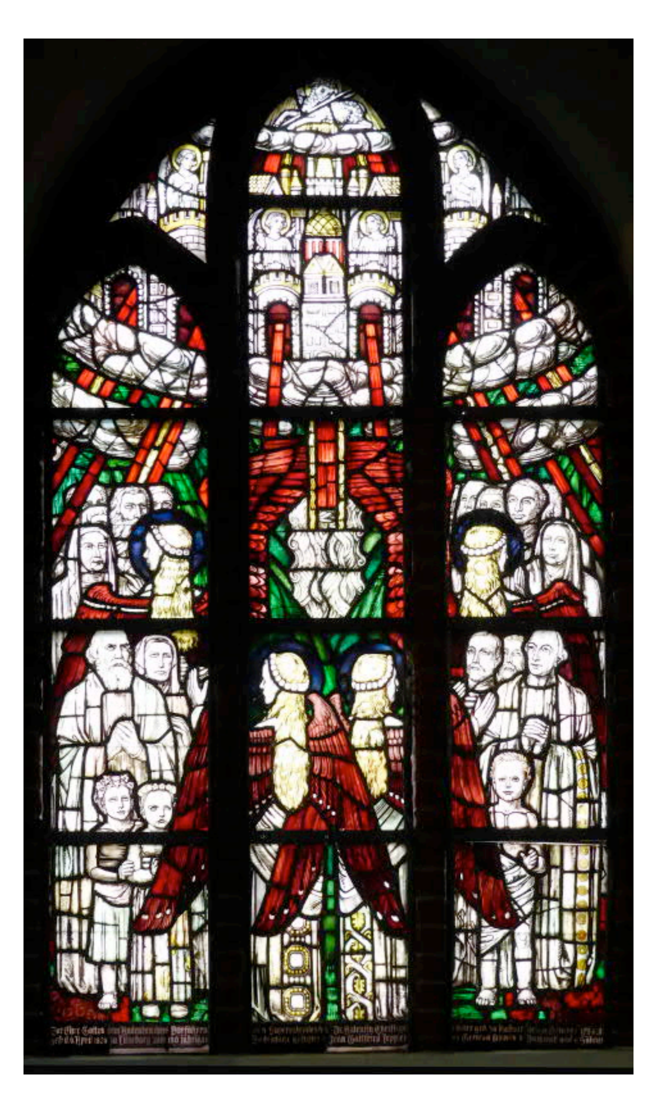
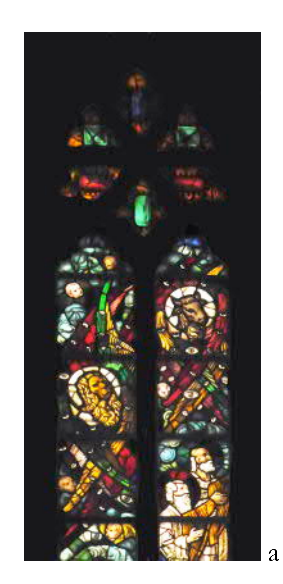
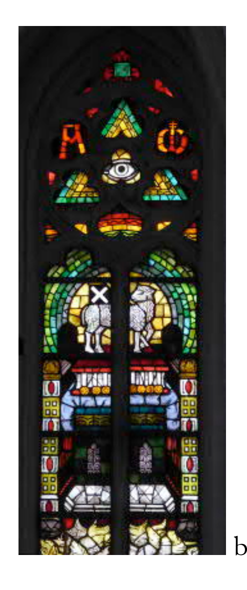


Abb. 70: Lüneburg, St. Johannis, Fenster (Lauterbach & Schröder 1920)



a



b



c

Abb. 71 a-c: Lemgo, St. Nicolai, Apokalypse-Fenster (Lauterbach & Schröder 1922-24)

raum dominiert (Abb. 69).[96] Die streng symmetrische Komposition zeigt in den oberen Reihen den Pantokrator und Weltenrichter in weißem, sternenbesetzten Gewand mit einladend und segnend ausgebreiteten Armen. Er thront auf einem smaragdgrünen, kleinteilig in Bleiruten gefassten Rund konzentrischer Kreise, die den „Regenbogen um den Thron, anzusehen wie ein Smaragd" (Offenbarung 4,3) repräsentieren.

Die Christusfigur ist eingefasst von einem ornamental stilisierten Himmelswolkenrund mit Sternen und einer roten Mandorla. Zu ihren Füßen liegt ein kleiner, türkisblauer Globus mit Meridianen, Äquator und mehreren Sprüngen unter blauem Wolkenornament. Links und rechts zu Füßen des Pantokrator stehen zwei männlich wirkende Engelgestalten mit priesterlichem Brustschild und Rauchopfergefäßen in der Hand. Die Maßwerkbekrönung zeigt Sonne und Mond sowie Alpha und Omega. Unter dem Erdglobus erinnert das Wappen der Hohenzollern an den Stifter dieses Fensters, Kaiser Wilhelm II.

Ein weiteres Fenster in der Johanniskirche Lüneburg lässt sich wie die bereits oben genannten Franz Lauterbach zuschreiben (Abb. 70).[97] Es wurde 1920 gestiftet und zeigt in Schwarz-Weiß-Technik die Ankunft von fünfzehn Frauen und Männern sowie drei Kindern (der Großfamilie der Stifter?) im Himmlischen Jerusalem, wo sie von vier Engeln in Empfang genommen werden. Über dieser Empfangsszene sind oberhalb eines Wolkenbandes die Mauern des Himmlischen Jerusalem mit ihren Toren zu sehen; in der Maßwerkbekrönung über einem weiteren Wolkenband das Lamm Gottes mit menschlichem Christusgesicht. Das Motiv des Himmlischen Jerusalem hat Lauterbach in seinem nächsten großen Werk, dem Fensterzyklus für die Nicolaikirche in Lemgo, erneut umgesetzt.

Das Spätwerk der 1920er Jahre

Die Gründe für den allmählichen Auftragsrückgang für Glasmalwerkstätten in den 1920er Jahren waren vielfältiger Natur. Die Wirtschaftskrisen der Weimarer Republik und die Neuordnung des Kirchenwesens nach Wegfall des landesherrlichen Kirchenregiments führten dazu, dass kaum noch Kirchen gebaut oder renoviert wurden und somit wenig Bedarf für sakrale Glasmalerei bestand. Zudem dürfte der Lauterbachsche Jugendstil in den 1920er Jahren, geprägt von Expressionismus und Abstraktion, zusehends als nicht mehr zeitgemäß betrachtet worden sein, wie ein Vergleich etwa mit zeitgleich entstandenen Fenstern des fast gleichaltrigen Jan Thorn-Prikker (1868-1932) deutlich macht. Trotz dieser politischen, kirchlichen und künstlerischen Entwicklungen erhielt Lauterbach auch weiterhin einige bemerkenswerte Aufträge.

Sein umfangreichstes Spätwerk schuf er 1922-1924 für die Nicolaikirche Lemgo: einen Fensterzyklus, der durch sein Bildprogramm und seine Expressivität beeindruckt (Abb. 71 a-c).[98] Das Programm hatte Nicolai-Pastor Albert Hettling im Gespräch mit dem Glasmaler und befreundeten Fachleuten entwickelt. In der Kirche bereits vorhandene Motive an Altären, Kanzel und Epitaphien wie die Kreuzigung oder die Auferstehung Jesu sollten in den Fenstern nicht noch einmal erscheinen. Szenen aus dem Leben Jesu sollten einen „stufenmäßigen Fortschritt vom Hauptportal im Westen nach dem hohen Chor im Osten" bilden. So entstand in den Seitenschiffen der Kirche und im Chorraum ein theologisch schlüssiges Bildprogramm.

Im Nordschiff (von West nach Ost) zeigt das erste Fenster in den beiden Mittelbahnen Maria und Martha (Lukas 10,38-42) und damit die Mahnung, auf Jesus zu hören. In den beiden äußeren Bahnen sind je fünf Mädchengesichter zu sehen, links die törichten Jungfrauen mit geneigtem Kopf und erloschener Öllampe, rechts die klugen mit brennenden Öllampen. Das zweite figürliche Fenster zeigt in ähnlichem Bildaufbau das Mahl des Auferstandenen mit den beiden Emmausjüngern. Das Nebeneinander der beiden Fenster erinnert an Kernelemente evangelischen Gottesdienstes, Predigt und Abendmahl.

Die Gegenstücke im Südschiff, vermutlich aufgrund der Inflation in den 1920er Jahren nicht mehr ausgeführt, sollten den diakonischen Aspekt christlicher Existenz vergegenwärtigen: Gegenüber Maria und Martha das „Scherflein der Witwe" (Markus 12, 41-44) als Beispiel selbstlosen Gebens und gegenüber der Emmaus-Szene die Fußwaschung Jesu an seinen Jüngern am Abend vor seinem Tod (Johannes 13) als Beispiel demütigen Dienens. Emmaus- und Fußwaschungsfenster sollten zudem auf das barocke Hochaltarretabel, in dessen Mittelpunkt das letzte Abendmahl steht, verweisen. In der Mitte der beiden Fensterreihen im Kirchenschiff befindet sich je ein Fenster, das an „Joh. Seb. Gottfried Holzapfel,

Pastor an St. Nicolai von 1809 bis 1853“ erinnert.[99]

Inhaltlich über Leben, Sterben und Auferstehen hinaus führen die Fenster im Chorraum und in den benachbarten Fenstern der Seitenschiffe. Sie geben dem Betrachter Einblick in den himmlischen Thronsaal, wie ihn die Offenbarung des Johannes beschreibt (Kap. 4-5), ergänzt um Einzelmotive aus diesem Buch.



Abb. 72: Bernterode, St. Cyriakus, Hl. Franziskus (Lauterbach & Schröder 1922)

Das mittlere zeigt auf gelbem Grund das Lamm Gottes mit Siegesfahne[100], umgeben von sechs blau- bis grüntönigen Kreisen („Ein Regenbogen war um den Thron, anzusehen wie ein Smaragd“, Offenbarung 4,3). Das Lamm steht auf dem Buch mit sieben Siegeln, das seinerseits auf dem himmlischen Thron liegt.[101] Über dieser verschiedene Symbole kumulierenden Komposition zeigt das Maßwerk ein gelbes Dreieck mit smaragdgrünem Rahmen als Sinnbild des dreieinigen Gottes. In dessen Mitte befindet sich das Auge Gottes, eingerahmt von Alpha und Omega, den Symbolen für Anfang und Ende der Zeit (Offenbarung 1,8 und 22,13).[102] Unter dem Thron, aus den meisten Blickwinkeln vom Altarretabel verdeckt, stehen dichtgedrängt zu einem Flammenmeer die sieben Fackeln mit Feuer vor dem Thron (Offenbarung 4,5) und darunter der „Strom lebendigen Wassers“, der ausgeht vom Thron Gottes und des Lammes, sowie auf beiden Seiten des Stromes „Bäume des Lebens“ (Offenbarung 22,1-2).



Abb. 73: Kirchwistedt, St. Johannis, Thronender Christus (Lauterbach & Schröder 1921)

Die beiden Fenster links und rechts dieses Achsfensters ergänzen die Szenerie rund um den Thron des Lammes um die „vier himmli-

schen Gestalten voller Augen vorn und hinten. Und die erste Gestalt war gleich einem Löwen, und die zweite Gestalt gleich einem Stier, und die dritte Gestalt hatte das Antlitz wie ein Mensch, und die vierte Gestalt war gleich einem fliegenden Adler. Und eine jede der vier Gestalten hatte sechs Flügel, und sie waren außen und innen voller Augen." (Offenbarung 4,6-7). Unter diesen vier Wesen sind die sogenannten Ältesten mit Harfen in den Händen (Offenbarung 5,8) und singen den Lobpreis des Lammes. Links vom Chorraum über der Sakristei und dem Engelchor zeigt ein weiteres ornamentales Fenster, das von der Orgel weitgehend verdeckt wird, die „Krone des Lebens", die denen verheißen ist, die „getreu sind bis in den Tod" (Offenbarung 2,10).

Als Bindeglied zwischen den Fenstern des Kirchenschiffs mit Szenen aus dem Leben Jesu und den Chorraumfenstern mit der Darstellung des himmlischen Christus als Lamm Gottes zeigt an der östlichen Stirnseite des Südschiffes das letzte Fenster die Himmelfahrt Christi, die den irdischen Jesus in die himmlische Herrlichkeit entrückt. Für diese Darstellung hat Lauterbach seinen Entwurf für das Pantokratorfenster in der Lüneburger Michaeliskirche von 1918 in eine Himmelfahrtszene umgearbeitet. Die Christusgestalt, die ihre Arme segnend ausbreitet, ist eingefasst in eine gelb-blaue Wolken-Mandorla. Links und rechts seines mit einem grünen Kreuznimbus umgebenen Kopfes umschweben ihn die himmlischen Heerscharen.[103] An die Stelle der beiden Engel mit Weihrauchfass im Michaelisfenster treten die Engel, die mit zeigendem Handgestus den Jüngern das Geschehen der Himmelfahrt deuten: „Was steht ihr da und seht zum Himmel? Dieser Jesus, der von euch weg gen Himmel aufgenommen wurde, wird so wiederkommen, wie ihr ihn habt gen Himmel fahren sehen." (Apostelgeschichte 1,11) Zwischen diesen deutenden Engeln und zu Füßen des auffahrenden Christus sind in Anlehnung an mittelalterliche Darstellungen der Himmelfahrt auf grasgrünem Grund die Fußspuren des Auffahrenden zu sehen.

Unübersehbar geprägt vom symbolistischen Jugendstil sind die Lauterbach-Fenster für die Röm.-kath. Klosterkirche St. Peter und Paul in Gehrden bei Brakel/Westfalen (1921).[104] Auch hier schuf der Künstler mehrere Zyklen mit dreizehn figürlichen Motiven. Sieben Fenster in den nördlichen und südlichen Seitenschiffen zeigen eine Folge von Engeln mit den sieben Sakramenten in auffallend detailreduzierter Stilisierung und eingeschränkter Farbigkeit. Das Fenster über dem Nordportal zeigt die klugen und die törichten Jungfrauen, darunter die vier Kardinaltugenden Klugheit, Gerechtigkeit, Mäßigkeit und Starkmut. Das Gegenstück über dem Südportal widmet sich dem Tod des Hl. Benedikt und seiner Aufnahme in den Himmel; unten sieht man die monastischen Tugenden Keuschheit, Gehorsam und Armut. Ein weiterer Zyklus mit drei Fenstern im nördlichen Seitenchor zeigt ein marianisches Bildprogramm mit jeweils zwei Motiven, deren Zeichnung mit Bleiruten und Schwarzlot an Holzschnitte erinnert und nur wenige Details durch Farbe hervorhebt.[105]

Im gleichen Jahr 1921 entstanden auch die Fenster für die Ev.-luth. Dorfkirche St. Johannes der Täufer in Kirchwistedt bei Beverstedt in einem ‚neobarockem Jugendstil' (Abb. 73). Sie greifen zentrale Grundmotive christlichen Glaubens auf: Das Nordfenster zeigt eine ornamental-stilisierte Wurzel Jesse mit Maria und Kind und dem Schriftband „Es ist ein Ros entsprungen". In den beiden Südfenstern sind der Gekreuzigte mit goldenem Kreuznimbus und Christus als thronender Weltenherrscher mit identischem Nimbus zu sehen, sitzend auf einem Regenbogen, mit segnender Rechten und Lebensbuch in der linken Hand, den grünen Planeten Erde zu seinen Füßen. Die beiden Fenster sind formal und inhaltlich eng aufeinander bezogen. Die Motive auf dunkelblauem Grund werden von einer ovalen Gloriole von Kopfflügelengeln gerahmt.[106] Die parallele Komposition hebt die Identität des Pantokrators mit dem Gekreuzigten hervor, zusätzlich betont durch die Nägelmale des Gekreuzigten an den Füßen des Weltenherrschers.

Ganz anderer Art war der Auftrag für den großen Dorfkirchenneubau St. Cyriakus in Bernterode bei Heiligenstadt (Thüringen) 1922 (Abb. 72).[107] Im Chorraum links und rechts vom Altarretabel, teilweise durch dieses verdeckt, sind drei Rundfenster mit Schriftsymbolen (Christusmonogramm „XP" mit „A" und „O", „IHS" sowie Marienmonogramm „M" mit Krone) zu sehen. Die Fenster im Langhaus sind mit den Texten der acht Seligpreisungen der Bergpredigt und mit je einer dazu passenden Heiligenszene versehen.



Abb. 74: Lüneburg, St. Johannis, Kriegsgefallenenfenster (linkes Fenster; Lauterbach & Schröder 1921)

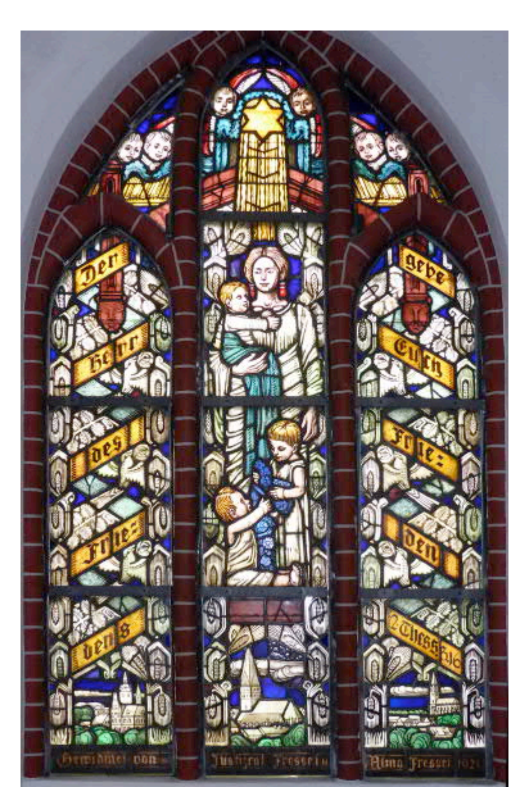


Abb. 75: Lüneburg, St. Johannis, Kriegsgefallenenfenster (rechtes Fenster; Lauterbach & Schröder 1921)



Abb. 76: Göttingen, St. Albani, Denkmal für die Gefallenen des Ersten Weltkriegs



Abb. 77: Franz Lauterbach, Entwurf für das Kriegsgefallenendenkmal in St. Albani Göttingen



Abb. 78: Göttingen, St. Johannis, Kriegsgefallenenfenster (Lauterbach & Schröder 1926)

Lauterbachs Kriegsgefallenenfenster

Eine eigene kleine Werkgruppe der 1920er Jahre bilden wie im Schaffen von Henning & Andres Lauterbachs Fenster zum Gedenken an die Gefallenen des Ersten Weltkriegs. Die ersten beiden entstanden 1921 für die Johanniskirche Lüneburg und wurden von Justizrat Fessel zum Andenken an seinen 1914 vor Ypern gefallenen Sohn Friedrich und die „Opfer des Weltkrieges" gestiftet. Das linke der beiden (Abb. 74) ist das einzige, das Lauterbach mit Künstlernamen „F. Lauterbach, Hannover" signiert hat.[108] Es zeigt im Hauptbild einen Soldaten in Uniform ohne Helm, darunter einige Häuser und die Kathedrale St. Martin der Stadt Ypern: „Der Soldat schaut nach oben, wo über ihm wie auf dem Schweißtuch der Veronika das Antlitz Christi" zu sehen ist.[109] Das rechte Fenster zeigt die trauernden Angehörigen der Gefallenen: eine Mutter mit ihren drei Kindern (Abb. 75). Analog zum linken Fenster mit der Stadtsilhouette von Ypern sind hier die drei Lüneburger Hauptkirchen St. Michaelis, St. Johannis und St. Nicolai dargestellt. Über den Trauernden scheint ein großer Stern.

1925/26 schuf Lauterbach eine Art ‚Oberlicht' für eine Gedenkstätte der Gefallenen in der Albanikirche Göttingen (Abb. 76, 77).[110] Das Fenster wurde vermutlich in den 1960er Jahren aus dem Ensemble des in der Südostecke des Kirchenschiffs stehenden Denkmals entfernt und befindet sich heute über dem Nordportal der Kirche. Es entstand in enger Abstimmung mit dem Landeskonservator Heinrich Siebern (1872-1938)[111] und zeigt eine barock anmutende Auferstehung Christi, umgeben von Engelköpfen. Das Motiv korrespondiert mit der Inschrift am Sockel des Denkmals: „Sie werden auferstehen!".

Ein weiteres Kriegsgefallenenfenster aus Lauterbachs Werkstatt entstand 1926 für die Johanniskirche Göttingen (Abb. 78).[112] Dieses Fenster über dem Südportal wird in den oberen Registern dominiert von einem Motiv, das Lauterbach zuvor bereits in der Michaeliskirche Lüneburg und im Himmelfahrtsfenster in St. Nicolai Lemgo verwendet hatte: der thronende Erlöser, seine Arme und Hände weit ausgebreitet zum Segen. Am unteren Bildrand liegt starr wie in einen Sarg gebettet ein toter Soldat mit Helm und Waffenkleid. In den mittleren Registern erkennt man als Erinnerung an die Heimatgemeinde der Gefallenen die markanten Türme der Göttinger Johanniskirche sowie im Hintergrund den Hainberg, links und rechts davon trauernde Angehörige, hoffnungsvoll aufblickend zum thronenden Erlöser. Unter dessen segnenden Händen tragen Engel zwei weitere Gefallene, einen jüngeren und einen älteren, empor. Unter diesem Fenster befand sich ursprünglich eine große, vierteilige Tafel mit den Namen der im Krieg gefallenen Gemeindeglieder.

Das letzte Werk

Lauterbachs letztes nachgewiesenes und erhaltenes Werk ist das Fenster für die Ev.-luth. Kirche St. Petri in Bad Bodenteich bei Uelzen von 1929.[113] Für den klassizistischen Kirchbau von 1836 mit einem runden Tonnengewölbe schuf er ein großes, die Maße des Gewölbes aufgreifendes Rundbogenfenster. Es zeigt im Mittelstück, links und rechts gerahmt von ornamental stilisierten Weinstöcken mit Laub und Trauben, die Anbetung der Hirten (Abb. 79). Das Fenster wurde 1945 bei der Explosion eines Munitionszuges auf dem Bahnhof teilweise zerstört. Die erhaltenen gebliebenen Felder wurden 1976/77 wieder eingebaut und die verloren gegangenen unteren Reihen des figürlichen Motivs durch schlichte Ornamentfelder ersetzt.

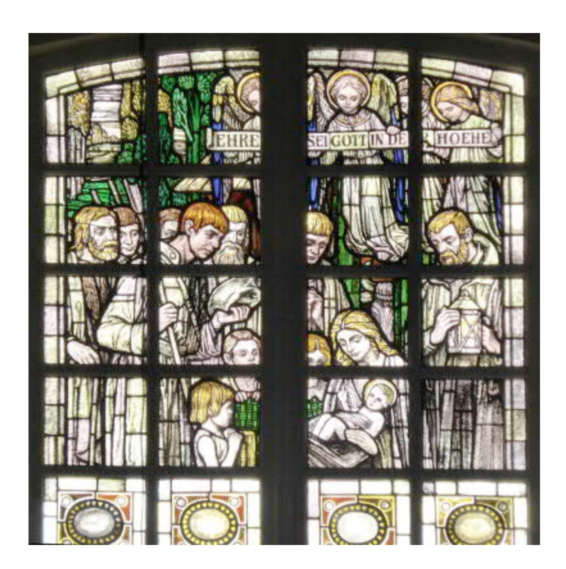


Abb. 79: Bad Bodenteich, St. Petri, Anbetung der Hirten (Lauterbach & Schröder 1929)

Mit diesem Spätwerk kehrte Lauterbach zu seiner ‚präraffaelitischen' Reduktion der Farbigkeit zurück, die sich seit seinen Arbeiten für den Bremer Dom um 1900 ausgeprägt hatte. In der holzschnittartigen Schwarzweißzeichnung

der figürlichen Motive werden durch wenige farbige Gläser Details hervorgehoben, z.B. die gelbe bzw. braune Haarfarbe der Figuren oder die grünen Körbe in den Händen der Kinder im Vordergrund der Szene. Der linke Hintergrund zeigt eine Landschaft in verschiedenen Grüntönen, rechts eine Gruppe von vier Engeln mit wenigen Blautönen.

Der Überblick über das Gesamtwerk zeigt Franz Lauterbach als einen Künstler, der sich unter dem Einfluss der Präraffaeliten einem expressiven Jugendstil zuwandte und diesen über dessen Blütezeit hinaus bis in die späten 1920er Jahre weiter pflegte. Sicher werden zukünftige Funde und vor allem die Auswertung der zurzeit nicht zugänglichen Nachlässe in Hannover und Quedlinburg zu weiteren Einsichten in das eindrucksvolle Werk des Glasmalers Franz Lauterbach und seiner Werkstatt führen.

[1] Da Lauterbach seine Fenster selten signiert hat, wird es weitere, bisher nicht als solche identifizierte Werke geben.

[2] Zu dieser Unterscheidung s. Laska 2009a, S. 128.

[3] Thieme/Becker, Bd. 22, 1928, S. 464.

[4] Außer Thieme/Becker s. Vollmer, Bd. 3, 1956, S. 186 und Kokkelink/Lemke 1998, S. 545 (digitale Version, geringfügig ergänzt: www.glass-portal.privat.t-online.de/hs/g-l/lauterbach_franz.htm (eingesehen am 26.7.2016). Die Akte StA HA, HBS a Lauterbach, Franz enthält ausschließlich Materialien von Kokkelink ohne weiterreichende Informationen.
Witkowicz-Pałka 2001, S. 463 und Witkowicz-Pałka 2014, S. 28 bieten Details zum Bildungsweg ohne Quellenangaben. S. auch Ausst.-Kat. Erfurt 1993, S. 114f. (Foto und Beschreibung des Wollenweberfensters in St. Jacobi Göttingen).
Drei Archivbestände sind z.Zt. noch nicht inventarisiert und daher nicht zugänglich: das Firmenarchiv von Ferdinand Müller/Quedlinburg mit Aktensammlung zu konkurrierenden Werkstätten (s. Laska 2009a, S. 20 und 22), seit 2012 im Landesarchiv in Magdeburg, Lauterbachs erst im März 2017 wiederentdeckter Nachlass im Landesmuseum Hannover und der Nachlass seines Neffen und Schülers Heinz Mühlenbein im Landeskirchlichen Archiv Hannover (Sign. N 161).

[5] Mundhenke, Bd. 2, 1991, S. 328, Matrikel-Nr. 8638.

[6] Schmid 1934, S. 47. Dort auch weitere Angaben zur Ausbildung.

[7] Thieme/Becker, Bd. 25, 1931, S. 469.

[8] Gegen Schmid, 1934, S. 47, der nur von theoretischem Unterricht zu berichten weiß.

[9] Hannoversches Adreßbuch 1889, Abt. I, S. 543, s. auch S. 81 und 565, S. 768 (Glasmaler Freystadl).

[10] Chronik 1888, S. 164.

[11] Thieme/Becker, Bd. 20, 1927, S. 20, zu seiner Lehrtätigkeit s. Trommsdorff 1956, S. 111: „Kaulbach unterrichtete von 1879 bis 1883 Aktzeichnen und Zeichnen nach Studienköpfen an der kunstgewerblichen Lehranstalt des Gewerbevereins für Hannover; 1.10.1883 Dozent für Aktzeichnen an der TH Hannover."

[12] Mundhenke, Bd. 1, 1988, S. 147, Nr. 4144 und Thiemann-Stoedtner 1989, S. 207.

[13] Mundhenke, Bd. 2, 1991, S. 328, Matrikel 8638 mit Nennung der von Lauterbach belegten Fächer. Ein Studium der Baukunst ist nicht zu belegen (gegen Kokkelink, s. Anm. 4). Aus Lauterbachs Beteiligung an der Ausstellung zu Hases 80. Geburtstag 1898 auf besondere „Verbundenheit mit Conrad Wilhelm Hase und dessen Kunstauffassung" zu schließen, lässt außer Acht, dass fast alle Hannoveraner Künstler, auch Henning & Andres, sich selbstverständlich an dieser Ausstellung beteiligt haben (Deutsche Bauzeitung. 32. Jahrgang. 1898, Nr. 105, S. 674). Lauterbach trat erst 1928 – 26 Jahre nach Hases Tod – in dessen Bauhütte zum weißen Blatt ein (Hütten-Buch 1930, S. 54, Nr. 574). Dies weist darauf hin, dass er eine gewisse Distanz zur „Hannoverschen Schule" wahren wollte.

[14] Zu dessen Lehrtätigkeit s. Trommsdorff 1956, S. 111: „Kaulbach unterrichtete von 1879 bis 1883 Aktzeichnen und Zeichnen nach Studienköpfen an der kunstgewerblichen Lehranstalt des Gewerbevereins für Hannover; 1.10.1883 Dozent für Aktzeichnen an der TH Hannover."

[15] Thieme/Becker, Bd. 16, 1923, S. 132, zu seiner Lehrtätigkeit s. Trommsdorff 1956, S. 106.

[16] Binder 1990, S. 11-15, Thieme/Becker, Bd. 29, 1935, S. 580. Zu seinen prominentesten Werken gehören neben den Arbeiten für die Marienburg und dem Bremer Dom die Mosaiken im Aachener Dom.

[17] Die Datierung des Berlinaufenthaltes ist erschlossen aus dem Fehlen von Lauterbach-Einträgen in den Hannoverschen Adressbüchern 1890, Abt. I, S. 557 und 1891, Abt. I, S. 585.

[18] Thieme/Becker, Bd. 22, 1928, S. 464. Die Autorin des Artikels, Elfriede Ferber, bezieht sich auf persönliche Mitteilungen Lauterbachs.

[19] Witkowicz-Pałka 2014, S. 28; zu dieser Schule s. Beier/Koschnick 1986, S. 45-50.

[20] Hannoversches Adressbuch 1892, Abt. I, S. 522 und 612, Adressbuch 1893, Abt. I, S. 556 und S. 654, Adressbuch 1894, Abt. I, S. 580 und S. 683. Für Auskünfte zu Lebensdaten und Familienverhältnissen der Glasmaler danke ich Norbert Jung vom Fachbereich Öffentliche Ordnung der Stadt Hannover.

[21] Für Kopien dieser Dokumente, zusammengetragen von Rolf-Bernd de Groot/Obernkirchen, danke ich Dipl.-Restauratorin Kathrin Rafoth/Erfurt. Die Werkstatt stellte im Februar 1894 eine Abschlussrechnung auf einem Rechnungsbogen ohne Briefkopf. Das Geld solle an „F. Lauterbach, Vahrenwalder Str. 103" gezahlt werden, weil die Firma noch nicht ins Handelsregister eingetragen sei. Drei Monate später im Mai 1894 wurden empfangene Zahlungen auf einem firmeneigenen Briefbogen quittiert.

[22] Adressbuch 1895, Abt. I, S. 713.

[23] Die Werkstattübernahme belegen die Einträge in den Hannoverschen Adressbüchern: 1895, I. Abth., S. 574, 712, S. 857, S. 1016 und 1896, I. Abth., S. 601 und S. 291 (Freystadl nicht mehr erwähnt).

[24] Schröder, verheiratet mit Elisabeth geb. Henner und kinderlos, wird in Meldeunterlagen und Adressbüchern stets als Glaser, Glasermeister oder Kunstglasermeister geführt. Die arbeitsteilige Werkstattleitung bestätigt eine

Handschriften-, Stil- und Inhaltsanalyse des Schriftwechsels mit Superintendent Karl Kayser (PfrA St. Jacobi A 513.21). Lauterbachs Briefe zur künstlerischen Gestaltung sprechen in „Ich-Form“ und sind zumindest teilweise mit seinem Familiennamen unterzeichnet. Schröders Briefe dagegen sind handwerklich-geschäftlichen Inhalts, unterzeichnet mit Firmennamen, gebrauchen durchgehend die „Wir-Form“ und sprechen von Lauterbach in 3. Person.

[25] Zur Ausstellung s. Korn 1999, S. 155ff., zur Prämienverleihung S. 167. Die Bedeutung dieser Auszeichnung darf nicht überschätzt werden, da in Lübeck 440 Aussteller, d.s. fast 25 Prozent aller beteiligten Betriebe, eine Goldmedaille erhalten haben.

[26] Adressbuch 1897, Abt. I, S. 774 und 933.

[27] StA HA, Bürgerrechtsakte Nr. 16083, außerdem Adressbuch 1912, Abt. II, S. 57. Abth. III, S. 298 und S. 461. Mit dem Kauf des Hauses in der Dieterichsstraße erwarben Lauterbach und seine Frau das städtische Bürgerrecht.

[28] Deutsche Kunst 1932, S. 320.

[29] Die Kunst 1937, S. 96.

[30] Zum Verwandtschaftsverhältnis s. Schreiben von Heinz Mühlenbein an das Landesmuseum vom 25.4.1933 (NLA HA Hann. 152 Acc. 2006/013 Nr. 8), außerdem die Eingabe von Pastor i.R. Albert Hettling an den Kirchenvorstand St. Nicolai/Lemgo vom 4.5.1956, S. 4: Hettling schlug vor, nicht ausgeführte Lauterbach-Entwürfe von dessen Neffen Mühlenbein erstellen zu lassen, „der mit dem Verfahren seines Onkels vertraut ist.“ Zum Schülerverhältnis s. Mosel 1971, S. 28.

[31] Über Lauterbachs Fenster für den Neubauflügel im Alten Rathaus Hannover an der Karmarschstraße von 1891 (www.glass-portal.privat.t-online.de/hs/g-l/lauterbach_franz.htm) ist nichts bekannt. Sie werden ebenfalls in der Werkstatt Lauterbach & Günther entstanden sein und sind im Krieg zerstört worden.

[32] Bauer 1912, S. 44.

[33] Er wird auch den Auftrag für die junge Werkstatt vermittelt haben.

[34] Bauer 1912, S. 44.

[35] Deutsche Bauzeitung, 34. Jahrgang, 1900, S. 110, Abbildung des Altarraums (ohne Seitenzahl, nach S. 108) und Abbildung eines Chorraumfensters S. 107.

[36] Dehio 1992, S. 928, Fotos aller drei Chorraumfenster unter https:/ /commons.wikimedia.org/wiki/Category: Interior_of_ Klosterkirche_ Marienwerder_ (Hannover) (zuletzt eingesehen 21.3.2017).

[37] Fenster nII und Fenster sII nach dem System des *Corpus Vitrearum Medii Aevi* (v.u.n.o.): Petrus und Paulus, Noli me tangere, Zwingli (?) und Luther, Himmelfahrt. Das Fenster sII ist das einzige Lauterbachfenster mit Werkstattsignatur „Lauterbach und Schröder“.

Nur aus Beschreibungen bekannt sind Lauterbachs Fenster für die neoromanische Synagoge in der Roonstraße in seiner Heimatstadt Köln (Zentralblatt der Bauverwaltung 19, 1899, Nr. 51, S. 306–307). Sie wurde im März 1899 eingeweiht und in der Pogromnacht bzw. bei Luftangriffen im Zweiten Weltkrieg zerstört. Erneut arbeitete Lauterbach mit Hermann Schaper zusammen, der für die ornamentale Ausmalung zuständig war. „Das durch die großen Rosen und seitlichen Fenstergruppen reichlich in den Tempel einströmende Licht ist durch schönfarbige Verglasung gedämpft, die, teilweise unter Verwendung von Opalgläsern, von Lauterbach u. Schröder in Hannover und von Reuter u. Reichardt in Köln ausgeführt ist.“

[38] Hillebrand 1904 und Kiesow 1999, besonders S. 93-96. Auch wenn die Lauterbachfenster „nicht ganz an die künstlerische Größe von Linnemanns Scheiben heranzureichen scheinen“, räumt Kiesow ein, dass sie „schon stärker die Entwicklung in das 20. Jahrhundert ankündigen.“ Die Stifterinschrift der Chorrosette datiert auf 1898.

[39] Kiesow 1999, S. 93.

[40] http://www.st-petri-buxtehude.de/seite/146230/kunstsch%C3%A4tze.html (zuletzt eingesehen 22.3.2017) und Utermöhlen 1992, S. 20 (kurze Beschreibung mit zahlreichen Fehlern). Die Datierung folgt der Stifterinschrift im Fenster sII oben.

[41] Neben Arbeiten für große Stadtkirchen erhielt Lauterbach gelegentlich auch Aufträge aus selbstbewussten Dorfgemeinden wie der Ev.-luth. Marienkirche in Plate bei Lüchow (1900). Die nördlichen Fenster zeigen in barocken, ovalen Medaillons die Evangelisten, dazu Paulus und Luther. Für die südlichen Fenster rechts vom Altar standen Lauterbach sechs alte Scheiben mit Wappen aus dem 18. oder 19. Jahrhundert und eine Mariendarstellung aus vorreformatorischer Zeit zur Verfügung, von Lauterbach & Schröder „ausgebaut, gereinigt und soweit nötig ergänzt“ (Welck 1998/2011, S. 168f.). Für Hinweise und Fotos danke ich Eberhard von Plato/Plate.

[42] Ehrhardt 1928 und Die Kunst für alle 1902, S. 306f.

[43] Brönner 1981. Er geht auf S. 149f. auf die Fenster und deren Bezug zu Schapers farblich zurückhaltender Ausmalung des Doms ein.

[44] Linnemann/Frankfurt, Zettler/München, Mayersche Kunstanstalt/München, Ule/München, Burckhardt/ München, Carl de Bouché/München, Lauterbach/ Hannover und Rohde/Bremen. Eine Beteiligung so vieler Glasmalwerkstätten an einem Ort findet sich nur in wenigen anderen Kirchen, z.B. in der Protestationskirche zu Speyer, und zeugt vom Selbstbewusstsein der Bremer Auftraggeber.

[45] Ehrhardt 1928, S. 29 und S. 31.

[46] Ebd., S. 17f: „Was die Darstellungen in den Fenstern betrifft, so sind mehrere geschlossene Bilderkreise zu unterscheiden.“ In der „Beschreibung der Einzelheiten“ S. 19ff. in Form eines Rundgangs durch die Kirche werden diese Bilderkreise nur bedingt zusammenhängend dargestellt.

[47] Ebd., S. 40f. (Beschreibung) und S. 37 (Datierung „aus den achtziger Jahren“), Zuordnung zur Werkstatt Zettler in der Zeitschrift Die Kunst für alle 1902, S. 306.

[48] Ehrhardt 1928, S. 18.

[49] Ebd., S. 37f.

[50] Die Kunst für alle 1902, S. 306f. Zum Historien- und Genremaler Wilhelm Volz (1855-1901) s. Ausst.-Kat. Konstanz 2015. Volz hatte sich ab 1896 unter dem Einfluss der Präraffaeliten (insbesondere von Edward Burne-Jones) dem Jugendstil zugewandt (S. 33). Ein Beispiel für Ähnlichkeiten zwischen Volz und Lauterbach bietet eine undatierte Farblithographie von Volz (S. 56). Vgl. auch Thieme/Becker, Bd. 34, 1940, S. 539.

[51] Ehrhardt 1928, S. 24-27.

[52] Ebd., S. 31.

[53] Ebd., S. 18, die folgende Beschreibung ebd. S. 33f.

[54] Die Kunst für alle 1902, S. 307.

[55] Ehrhardt 1928, S. 33-35.

[56] Ebd., S. 23. Daniel von Büren d.J. (1512-1593) und Domprediger Albert Hardenberg (um 1510-1574), waren wichtige Protagonisten in den Bremer Abendmahlsstreitigkeiten der 1550er Jahre.

[57] Ehrhardt 1928, S. 35.

[58] Brönner 1981, S. 150.

[59] Maraun 1992, S. 184-190. Die Darstellung beruht auf einer Akte im Archiv des Bremer Doms.

[60] Maraun 1992, S. 184 und S. 188; Vollmer, Bd. 4, 1958, S. 93; ausführlich https://de.wikipedia.org/wiki/ Georg_Karl_Rohde (zuletzt eingesehen 22.3.2017). Die Zeit seiner Gesellentätigkeit bei Lauterbach & Schröder ergibt sich aus dem Abschluss einer Ausbildung mit ca. 18 Lebensjahren und dem Wechsel nach Bremen 1901.

[61] Maraun 1992, S. 186.

[62] Lauterbachs Anspielung auf eine „eigenartige moderne Auffaßung" spielt darauf an, dass Rohde noch konsequenter als Lauterbach ein Jugendstilkünstler war.

[63] Wahrscheinlich handelt es sich hier um die beiden Fenster im nördlichen Kreuzflügel (Melanchthon und Calvin).

[64] Maraun 1992, S. 188.

[65] Beide Zitate ebd., S. 189.

[66] Ebd., S. 190.

[67] S. Thieme/Becker, Bd. 5, 1911, S. 265ff.

[68] Deutsche Bauzeitung 35, 1901, S. 543.

[69] Binder 1990, S. 64-66, zur Chronologie S. 65: Die Stifterinschrift datiert das Fenster auf 1900, doch Schaper schlug Lauterbach als ausführende Werkstatt erst am 10.12.1900 vor. Am 23.11.1901 berichtete er, dass er mit dem Fensterkarton im Verzug sei. Ein weiteres Lauterbach-Schreiben datiert vom 10.6.1902. Das Fenster ist somit erst 1902 fertiggestellt worden.

[70] Z. B. Eduard Bendemann, Die Künste am Brunnen der Poesie (1837), Friedrich Overbeck, Der Triumph der Religion in den Künsten (1829–1840).

[71] Abbildung und Beschreibung s. Voigt 2012, S. 150ff. Voigt 2012, S. 150 datiert zu Unrecht beide Fenster auf das Jahr 1906. Nach Voigt, ebd. S. 152, seien Künstler und Werkstatt unbekannt, doch Thieme/Becker, Bd. 22, 1928, S. 464 nennt als Lauterbachs Hauptwerke St. Johannis Lüneburg gleichrangig mit den Fenstern der Marienburg und des Bremer Doms, was sich nicht allein auf die beiden Kriegsgefallenenfenster beziehen kann.

[72] Neuere Literatur in polnischer Sprache, teilweise mit englischen oder deutschen Zusammenfassungen: Witkowicz-Pałka 2001 mit Farbfotos, Digitalversion: http://barwyszkla.pl/ dzialalnosc-witrazownicza-franza-lauterbacha-na-zamku-w-malborku/ (zuletzt eingesehen am 7.3.2017), Witkowicz-Pałka 2014, S. 19-29 und 48-84 (Katalog der erhaltenen Fragmente aus dem großen Remter),. Rzad 1994 (Digitalversion: http://bazhum. muzhp.pl/media//files/Ochrona_Zabytkow/Ochrona_ Zabytkow- r1994-t47-n2_(185)/ Ochrona_Zabytkow-r1994-t47- n2_(185)-s185-196/ Ochrona_Zabytkow-r1994-t47-n2_(185)-s185-196.pdf (zuletzt eingesehen 7.3.2017) und Rzad 2002 mit historischen Fotos der Restaurierungsarbeiten, Außerdem Schmid 1934, besonders S. 47f. Zum Mythos Marienburg exemplarisch Kienemann 2013.

[73] Thieme/Becker, Bd. 31, S. 551f.

[74] Thieme/Becker, Bd. 16, S. 99f.

[75] Schmid 1934, S. 47 datierte die Fenster für die Annenkapelle 1897 und ging wie Witkowicz-Pałka 2001, S. 464-467 davon aus, dass Lauterbach die Fenster geschaffen hat. Witkowicz-Pałka 2014 dagegen schildert die nachträgliche Korrektur der Haselbergerfenster durch Lauterbach.

[76] Witkowicz-Pałka 2001, S. 465 mit historischem Foto S. 464. Der Drachentöter St. Georg, einer der Patrone des Deutschritterordens, personifiziert den Triumph des christlichen Glaubens über die Kräfte des Bösen.

[77] Witkowicz-Pałka 2001, S. 464-467 mit Abbildung S. 465. Die übrigen Abbildungen sind nur in der Internetveröffentlichung dieses Aufsatzes http://barwyszkla.pl/ dzialalnosc-witrazownicza-franza-lauterbacha-na-zamku-w-malborku/ (zuletzt eingesehen 22.3.2017) aufgenommen.

[78] Schmid 1934, S. 47: Dieses Thema sowie die Disposition waren von Steinbrecht vorgegeben. „Schaper hat die Entwürfe dann noch etwas korrigiert. Lauterbach gab den Fenstern aber tiefe, volle Farben, die sehr gut zu dem düsteren Charakter der Gruftkapelle passen."

[79] Schmid 1934, ebd. notierte außerdem, dass Lauterbach das schon früher ausgeführte Christusfenster in der Kirche überarbeitet und mit dunkleren, kraftvolleren Farben versehen hat.

[80] Witkowicz-Pałka 2001, S. 467. Rechts war eine Allegorie der Gerechtigkeit mit dem Attribut der Waage dargestellt, links der Drachentöter St. Georg.

[81] Ebd., S. 467f. mit Abbildung. Die Fenster wurden mitsamt der Kapelle und des Ostflügels während der Belagerung der Burg Anfang 1945 vollständig zerstört. Die Abbildung zeigt die zentralen figürlichen Motive, drei Szenen aus der Legende des Heiligen Bartholomäus.

[82] Ebd., S. 468-470 mit Abbildungen S. 468 und 469. Schmid 1934, S. 47 datiert die Auftragsvergabe bereits auf das Jahr 1905.

[83] Vgl. hierzu Brönner 1981, S. 149f., ausführlich in Brönner 1978. Er unterscheidet zwischen einer frühen, buntfarbigen Phase der Dekorationsmalerei mit starken Komplementärfarbenkontrasten, vorzugsweise in Primär- und Sekundärfarben unter Meidung von Tertiärfarben und Farbdämpfungen, einer zweiten Phase der Naturfarbigkeit mit dunkleren, gedämpften Farben (Brauntonigkeit) und einer dritten Phase ab ca. 1900, die sich in Formen-, Farb- und Flächengestaltung konsequent an mittelalterlicher Malereien orientierte.

[84] Alle folgenden Fotos s. Trupinda 2010, S. 144-145. Schmid 1934, S. 148 urteilt: „Die in St. Annen absichtlich geübte Anpassung an die alte Stilauffassung ist hier zum Teil aufgegeben, und auch der farbige Reichtum gesteigert. So gelangte er zu einer künstlerischen Form, die ihre Entstehung im 20. Jahrhundert nicht verleugnete, andererseits aber doch dem Charakter der Remterarchitektur entsprach."

[85] Steinbrecht 1910. Die Wandmalereien entstanden ca. 1390 (S. 24f.) und wurden 1896 entdeckt und freigelegt (S. 21). Abbildung eines Ausschnittes aus dem Lochstedter Zyklus der Neun Helden auf Tafel 9.

[86] Ich danke Dr. Antje-Fee Köllermann und Kerstin Schmidt vom Landesmuseum Hannover für die Überlassung der Fotos (Copyright: Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Kerstin Schmidt) und für die folgenden Informationen. Die Zuordnung der beiden in Vergessenheit geratenen Fenster zum Œuvre Lauterbachs für die Marienburg erfolgte im März 2017 in der Korrespondenz

zwischen dem Autor und den Mitarbeiterinnen des Landesmuseums. Die Fenster wurden zunächst als Leihgabe des Neffen Heinz Mühlenbein in der Gedenkausstellung im Frühjahr 1933 präsentiert und im Anschluss daran von Mühlenbein dem Lauterbach-Nachlass am 25./26.4.1933 zugeführt (NLA HA Hann. 152 Acc. 2006/013 Nr. 8).

[87] Witkowicz-Pałka 2001, S. 470f.

[88] Ebd., S. 471-474 mit Abbildungen und Schmid 1934, S. 48. Er urteilte: Hier gelangte Lauterbach „zu voller stilistischer Selbstständigkeit, fügt sich aber durch die schlichte Art seiner Kompositionen gut in den mittelalterliche Raum ein."

[89] Clasen 1960, S. 103 und eigener Augenschein.

[90] Flyer zur Klosterkirche Wennigsen unter www.marien-petri-gemeinde-wennigsen.de (zuletzt eingesehen 16.3. 2017). Die romanische Kirchgründung wurde bis ins 16. Jahrhundert (Versetzung der Südwand und Ausstattung mit großen Fensterlaibungen) mehrfach umgebaut. Beschreibung der Fenstermotive nach eigenem Augenschein.

[91] S. www.glass-portal.privat.t-online.de/hs/g-l/lauter bach_franz.htm (zuletzt eingesehen 21.4.2017), Thieme/Becker, Bd. 22, Leipzig 1928, S. 464, Keune o.J., S. 5f. Abbildung unter https://commons.wikimedia.org/ wiki/Category:Chapelle_des _Templiers_de_Metz? uselang=de#/media/File:Chapelle_des_ Templiers. _Metz_ 328.jpg (zuletzt eingesehen 22.3.2017).

[92] Die übrigen Motive der beiden Fenster sind dem Verfasser bisher unbekannt. Vom Fällen heiliger Bäume während der Pruzzenmission erzählt die volkstümliche Sage Die heilige Eiche von Romowe (s. www.lexikus.de/bibliothek/Die-Volkssagen-Ostpreu ssens-Litauens-und-Westpreussens/ Sagen/Die-heilige-Eiche-zu-Romowe, zuletzt eingesehen am 1.4.2017). Das Gesicht der Baumgottheit erinnert an polnische und litauische Holzschnittkunst.

[93] http://glasmalerei-niedersachsen.de/gmnmap/index. php?id=109 (zuletzt eingesehen 22.3.2017). Im Landesmuseum befindet sich eine Rolle mit den Kartons für die Verdener Fenster, die aufgrund ihres fragilen Zustands jedoch z.Zt. nicht eingesehen werden können.

[94] Domgemeinde Verden o.J., S. 11.

[95] Zum Œuvre Lauterbachs gehören des Weiteren die Fenster für die Evangelische Kirche in Kadinen (Westpreußen), entstanden 1916, im Zweiten Weltkrieg zerstört, s. Zentralblatt der Bauverwaltung 39, 1919, Nr. 93, S. 553–560, dort S. 559: „Die farbensprühenden Medaillonfenster des Altarraums sowie die feingetönten Fenster im Schiff sind Werke des Glasmalers Lauterbach in Hannover." Sodann die beiden Fenster in der Klosterkirche in Ebstorf von 1918: Krippenszene) und Auferstehung Jesu, s. http://glasmalerei-niedersachsen.de/ gmnmap/ index.php?id=181 (zuletzt eingesehen 21.4.2017) und eigener Augenschein.

[96] Sarninghausen 2004 (mit falscher Künstlerzuschreibung des Fensters an Henning & Andres).

[97] Beschreibung ohne Abbildung in Voigt 2012, S. 167, auch hier ohne Zuordnung zu Lauterbach; Künstler und Werkstatt seien unbekannt.

[98] Arning 2006. Einblicke in die Entstehung dieser Fenster bietet eine Eingabe von Pastor i.R. Albert Hettling an den Kirchenvorstand St. Nicolai/Lemgo vom 4.5.1956 (Privatbesitz Pastor i.R. Heinz Wöltjen/Lemgo). Hettling, der 1910-1952 Pastor an St. Nicolai gewesen war, hatte Anfang der 1920er Jahre die Entstehung der Fenster initiiert und wollte 1956 den Kirchenvorstand dazu bewegen, den unvollständigen Fensterzyklus von Lauterbachs Neffen Heinz Mühlenbein vollenden zu lassen. Vgl. auch https://de.wikipedia.org/wiki/St._Nicolai_%28Lemgo% 29 (zuletzt eingesehen 13.3.2017) und www.nicolai-lemgo.de/uploads/6/1/3/3/61336341/kdeut.pdf (zuletzt eingesehen 13.3.2017) und Dehio 2011, S. 545.

[99] Zu seiner Person s. Arning 2006, S.26f.

[100] Lauterbachs Darstellung des Lammes folgt nicht der Schilderung in Offenbarung 5,6, sondern der traditionellen Ikonographie. Schaut man vom Mittelgang des Kirchenschiffes auf die Chorfenster, so wird das Lamm weitgehend verdeckt vom Kruzifixus, der das Hochretabel bekrönt.

[101] Arning 2006, S. 43 verkennt eine ganze Reihe von Details. Im Thron des Lammes meint er eine stilisierte Stadt, das neue Jerusalem, zu erkennen. Im smaragdgrünen Regenbogen vermutet er das Wasser des Lebens im Anschluss an Johannes 4,13. Die Fackeln identifiziert er mit den Leuchtern Offenbarung 1,12 statt viel näherliegend mit den Fackeln in 4,7.

[102] Einzig das Dreieck mit Auge als Gottessymbol ist der Offenbarung des Johannes fremd.

[103] Gegen Arning 2006, S. 48, der diese zwölf Engel mit den Aposteln identifiziert.

[104] www.glasmalerei-ev.de/pages/b5800/b5800.shtml (zuletzt eingesehen 22.3.2017) mit Abbildung sämtlicher Fenster. Vgl. Dehio 2011, S. 187 (Jugendstil „mit symbolistischen Elementen").

[105] Am Rande erwähnt sei das vorletzte bekannte Werk der Werkstatt für die Klosterkirche vom Hl. Kreuz in Beverungen-Herstelle von 1927, s. http://www. glasmalerei-ev.de/pages/b5877/b5877.shtml (zuletzt eingesehen 22.3.2017) mit Abbildung sämtlicher Fenster. Die zehn Ornamentfenster in reiner Schwarzweißzeichnung mit Bleiruten und Schwarzlot, wenigen Grauschattierungen und völligem Verzicht auf weitere Farben gearbeitet. Reduziert ist auch die Motivik, die sich auf geometrische Formen beschränkt. Im in dritten Feldern jedes Fensters sind auf wenige Linien reduzierte unterschiedliche Kreuzzeichen verborgen, die den Namen der Klosterkirche vom Hl. Kreuz aufgreifen.

[106] Im Detail unterscheiden sich die beiden Engelreigen. Viele Engel um die Kreuzigung wenden sich vom Geschehen ab, einer hat Tränen auf der Wange; die meisten Engel um den Weltenherrscher blicken zum Thronenden auf.

[107] Rheinländer 1990, S. 47f. und 50, Dehio 2003, S. 126 und Lucke 2011, S. 31.

[108] Voigt 2012, S. 165f. mit der unzutreffenden Zuschreibung S. 165: „Der Künstler der beiden Fenster ist unbekannt; ihr Hersteller ist laut Inschrift ‚F. Lauterbach, Hannover'."

[109] Ebd., S. 165.

[110] PfrA St. Albani A 513.21 (Anschreiben von Lauterbach vom 23.10.1925 mit zwei Entwurfszeichnungen).

[111] http://www.glass-portal.privat.t-online.de/hs/s-z/sie bern_heinrich.htm (zuletzt eingesehen 20.3.2017).

[112] PfrA St. Johannis, A 513.22 mit Briefwechsel zwischen Gemeinde und Lauterbach; außerdem deutende Beschreibung anlässlich der Einweihung im Göttinger Gemeindeblatt, 13, Heft 12, Dezember 1926, S. 97f.

[113] http://www.ev-kirche-bodenteich.de/content/view/ 48/70/1/2/ mit Abbildung (zuletzt eingesehen 4.9.2016).



Abb. 80: sV Löwenfenster, Detail (Lauterbach & Schröder 1901)

Die Auftraggeber, Stifter, Künstler, Bau- und Kunsthandwerker

1. Der Kirchenvorstand von 1900

Karl Kayser (1843-1910)



Karl Adolf Friedrich August Kayser wurde am 1. Februar 1843 in Fallersleben geboren und wuchs auf in Bienenbüttel bei Lüneburg. Nach dem Besuch des dortigen Johanneums und dem Theologiestudium in Göttingen wurde er 1869 zum Pastor ordiniert. Nach mehreren berufliche Stationen (1870 Hilfsgeistlicher in Hannover-Linden, 1871 Pfarrer in Wichmannsburg, 1877 an St. Lamberti in Hildesheim, 1885 Superintendent in Osterode) wirkte er von 1891 bis zu seinem Tod als Pfarrer an St. Jacobi und als Superintendent im nördlichen Kirchenkreis.

Neben seinem pastoralen und diakonischen Wirken trieb er die Außen- und die Innenrenovierung der Jacobikirche voran, gründete 1891 den ersten Kirchenchor an St. Jacobi und erwarb sich große Verdienste auf dem Gebiet der niedersächsischen Kirchengeschichtsschreibung. 1895 gründete er die Gesellschaft für niedersächsische Kirchengeschichte, gab von 1896 bis 1902 deren Zeitschrift heraus und veröffentlichte Quellenpublikationen zur Reformationsgeschichte, Ortschroniken und andere Beiträge zur niedersächsischen Kirchengeschichte. 1902 veröffentlichte er das Theaterstück *Göttingens Reformation – historisches Festspiel in fünf Akten*. 1899 verlieh ihm die Göttinger Theologische Fakultät die Ehrendoktorwürde. Kayser starb mit 67 Jahren am 16. Mai 1910 in Göttingen.[1]

Rudolf Bütemeister (1855-1920)



Der Kirchenvorsteher Rudolf Bütemeister, geboren in Verden/Aller am 7. August 1855, stammte aus einer angesehenen niedersächsischen Pastoren- und Beamtendynastie. Nach seinem Jurastudium in Leipzig und Göttingen und diversen beruflichen Zwischenstationen wurde er 1894 Amtsrichter in Göttingen und 1911 zum Geheimen Justizrat ernannt. Er lebte mit seiner Familie in der Weender Chaussee (heute: Weender Landstraße) 11 und starb in Göttingen am 19.3.1920 mit 64 Jahren.[2]

Gustav Deichmann (1856-1930)

Der Kirchenvorsteher und Kaufmann Gustav Deichmann, geboren am 4. August 1856 in Northeim, zog 1881 nach Göttingen und lebte mit Frau und zwei Töchtern seit 1884 in der Weender Chaussee (heute Weender Landstraße) 35. Dort betrieb er eine Getreide- und Mehlhandlung. Mit seinem Umzug in die Riemannstraße 34 im April 1920 schied er aus dem Kirchenvorstand aus. Er starb am 15. Januar 1930.

Alexander Freise (1851-1912)



Der für die Restaurierung der Kirche wichtigste Kirchenvorsteher war der Göttinger Architekt Alexander Freise. Er wurde am 1. September 1851 in Göttingen geboren. Er übernahm 1885 nach dem Tod seines Vaters Eduard Freise in einer Zeit reger Bautätigkeit das elterliche Architekturbüro und lebte seit 1898 in der Weender Chaussee (heute: Weender Landstraße) 5c. Er war einer der führenden Bauherren und Architekten der Stadt und viele Jahre auch Bürgervorsteher. Zahlreiche Häuser am Nikolausberger Weg und am „Hohen Weg“ (heute Hermann-Föge-Weg) wurden von ihm geplant und gebaut.
Als Architekt im Kirchenvorstand prüfte er Angebote und Rechnungen und fuhr mit Superintendent Kayser zu Baubesprechungen nach Hannover. Er sprach sich als erster für die Schaffung der Buntglasfenster in St. Jacobi aus, schlug zu deren Finanzierung eine Spendensammlung vor und stiftete zusammen mit seiner Schwester das Emmaus-Fenster. Er starb am 4. Mai 1912 in Göttingen.[3]

Julius Krische (1845-nach 1921)

Der Kirchenvorsteher und Gastwirt Julius Krische wurde geboren am 14. April 1845 in Göttingen als Sohn des Schützenwirtes Heinrich Krische, wohnhaft im Schützenhaus. Er übernahm um 1870 die Gastwirtschaft seiner Eltern in der Weender Straße 55. Nach Aufgabe der Wirtschaft um 1911 lebte er als Privatmann bis ca. 1921 in diesem Haus. Sein weiterer Verbleib ist unbekannt; möglicherweise lebte er zuletzt bei seinem in Hannover wohnenden Sohn Alfred.

Carl Töpperwien (1848-1920)

Der Kirchenvorsteher Carl Töpperwien wurde am 15. September 1848 in Willensen (Kreis Osterode) geboren. Er war seit 1877 Lehrer an der östlichen Volksschule (heute: Albanischule) in Göttingen und wohnte ab 1879 im Pfarrwitwenhaus Jacobikirchhof 2. Nebenberuflich war Töpperwien als Armenpfleger tätig.

Durch seine schulischen Kontakte zu Kindern der Unterschichten und durch Hausbesuche hatte er Einblick in die soziale Situation vieler Familien und engagierte sich dafür, dass sie vom Verein gegen Verarmung und Bettelei oder von der Kirchengemeinde unterstützt wurden. Im Mai 1911 übernahm er trotz mehrerer vorhergehender Schwächeanfälle die Küsterstelle an St. Jacobi. Zum 1. Juli 1919 trat

er in den Ruhestand und musste ein Jahr später zum 1. Oktober 1920 aus gesundheitlichen Gründen auch das Küsteramt aufgeben. Töpperwien stiftete das Melanchthonfenster (sX). Er starb wenige Wochen später am 17. Dezember 1920.[4]

Adolf Wedemeyer (1847-1916)

Der Kirchenvorsteher Adolf Wedemeyer wurde am 20. September 1847 in Göttingen geboren und lebte in der Jüdenstraße 17. Er war Versicherungsinspektor und betrieb Agentur- und Incassogeschäfte. Er starb am 2. Juni 1916.

2. Die Stifter

Ferdinand Levin (1849-1901)



Ferdinand Levin, Inhaber der Wollwarenfabrik Hermann Levin und Stifter des Wollenweberfensters, wurde geboren am 5. Mai 1849 in Göttingen. Seit 1878 zunächst Teilhaber, übernahm er 1884 von seinem Vater die Leitung des Unternehmens und modernisierte es durch Neu- und Umbauten zum größten Göttinger Industriebetrieb. Durch zahlreiche soziale Einrichtungen gelang es ihm, Arbeiterinnen und Arbeiter trotz niedriger Löhne dauerhaft an die Firma zu binden. Levin, der sich über das eigene Unternehmen hinaus als Vorsitzender der Handelskammer und als Mitglied im Kirchenrat engagierte, starb mit nur 51 Jahren und vor Vollendung des Wollenweberfensters am 8. Januar 1901.[5]

Marie Levin (1856-1923)



Nach dem Tod Ferdinand Levins übernahm seine Frau Marie geb. von Helmolt die Verantwortung für die Stiftung des Fensters. Sie wurde geboren am 20. Mai 1856 als Tochter des Groner Pastors Karl von Helmolt. Nach Besuch des Lehrerinnenseminars in Wolfenbüttel heiratete sie Ferdinand Levin. Nach dessen Tod übernahm sie bis 1905 die Leitung der Wollwarenfabrik. und sorgte für das Entstehen des „Wohlfahrtshauses" mit zahlreichen sozialen Angeboten für die Arbeiterinnen und Arbeiter und ihre Familien. Zusammen mit ihrem Mann engagierte sie sich für den Bau des Feierabendhauses für pensionierte Lehrerinnen in der Merkelstraße (eingeweiht 1895). 1902 zog sie vom Wohnhaus auf dem Fabrikgelände in der Königsallee 81 (heute Levinscher Park) in die Levinsche Villa Merkelstraße 4 (erbaut 1899-1901, heute Goethe-Institut). Sie starb am 22. Mai 1923.[6]

Hedwig Behrendsen (1852-1941)

Hedwig Behrendsen geb. Troplowitz, Stifterin des schmucklosen Fensters im Chorraum (sIII) wurde am 2. Juni 1852 im niederschlesischen Glogau geboren. 1887 zog sie mit ihrem Mann Otto Behrendsen (1850-1922), einem renommierten Gymnasialprofessor am heutigen Max-Planck-Gymnasium, nach Göttingen. Sie war Gesangslehrerin und gab in St. Jacobi mit ihren Schülerinnen und Schülern seit 1897 mehrere Benefizkonzerte zugunsten der Innenrenovierung, insbesondere der Fenster (Abb. 81). Der Erlös von 500-600 Mark wurde für „eins der südlichen Chorfenster" verwandt.

1914 trennte sich das Ehepaar; Hedwig Behrendsen verließ Göttingen, kehrte aber 1934 nach Göttingen zurück und wohnte ab 1935 bis zu ihrem Tod im Friedländerweg 13. In dieser Zeit geriet sie in Bedrängnis, da sie nach nationalsozialistischer Rassegesetzgebung als „Volljüdin" galt. Sie starb mit 89 Jahren am 24. November 1941 wenige Wochen vor Beginn der Einweisung der Göttinger Juden in Judenhäuser und wurde als Mitglied der Albanigemeinde beerdigt.


Kirchen-Concert
am Sonntag, den 31. October, Nachmittags 5 Uhr,
in der St. Jacobi-Kirche
zum Besten der Renovation der St. Jacobi-Kirche
veranstaltet von
Frau Hedwig Behrendsen mit 6 Schülerinnen
unter gütiger Mitwirkung von Herrn Organist Scharfe und andern hochgeschätzten Kräften.
Programm.
I. Teil.

Abb. 81: Programm für ein Benefizkonzert von Hedwig Behrendsen zu Gunsten der Göttinger Jacobikirche

Julie Huch (1831-1917)

Julie Huch geb. Lovis, die Stifterin des „Löwenfensters" im Südschiff (sV), wurde am 1. August 1831 in Waake geboren. Sie war die Witwe des Zigarrenfabrikanten Arend Huch (1829-1896) und lebte in der Weender Straße 24. Anfang Juli 1917 zog sie, vermutlich aufgrund verwandtschaftlicher Beziehungen, nach Bremen, wo sie wenige Wochen später am 16. August 1917 starb. Sie wurde nach Göttingen überführt und hier beigesetzt.

August Schlote (1840-1909) und seine Frau Luise geb. Freise (1848-1916)

Der Gutsbesitzer August Schlote wurde an 25. Februar 1840 in Dassensen bei Einbeck geboren. Am 31.10.1869 heiratete er in der Albanikirche Luise geb. Freise, geboren in Göttingen am 25.4.1848. Er betrieb eine Landwirtschaft in der Bahnhofstraße 4-6. Seine Frau Luise war eine Cousine des Kirchenvorstehers und Architekten Alexander Freise.

Das Ehepaar Schlote stiftete eines der beiden südlichen Teppichfenster im Kirchenschiff (sVII bzw. sIX) aus den Sparbüchern ihrer früh verstorbenen Kinder Friedrich (1870-1898) und Helena (1874-vor 1900). August Schlote starb am 4. Oktober 1909, seine Frau Luise am 25. November 1916.



Gustav von Schnehen



Rosalie von Schnehen

Familie von Schnehen

Das Stiftungsanliegen der Familie vertrat der Königlich-preußische Rittmeister und Gutsbesitzer Gustav von Schnehen auf Kützkow und Wendeberg, der jedoch in der Stiftungsinschrift des Lutherfensters bescheiden hinter seiner Mutter Rosalie zurücktrat.[7]

Gustav von Schnehen wurde am 20. April 1856 in Magdeburg geboren und verwaltete nach dem Tod seines Vaters die 1857 von diesem erworbene Rittergüter Kützkow und Wendeberg. Er starb am 24. Juli 1928 in Kützkow. Seine Mutter Rosalie geb. von Pieschel wurde am 20. September 1823 in Magdeburg geboren und starb am 14. April 1902 in Genthin.

Die Verbundenheit der Familie ist schon in den Anfängen der Jacobikirche nachweisbar.[8] Die von Schnehensche Kapelle im nördlichen Seitenschiff unter der Orgel geht auf eine Gründung im frühen 15. Jahrhundert zurück: 1409 stifteten Johannes und Bartold von Waake eine Kapelle mit einem Marienaltar. Um 1430 war Tile(mann) von Sneen Pfarrer an St. Jacobi.[9] Im 16. Jahrhundert stifteten Angehörige der Familie von Schnehen für die Kapelle sog. Vicarien, die einen begünstigten Pfarrvikar in der Messe zu Gebeten für die Stifter verpflichteten. Seit Anfang des 17. Jahrhunderts dürfte die Kapelle als Grablege genutzt worden sein.[10] Möglicherweise geht diese Nutzung auf Gabriel von Schnehen zurück, dessen Wappen mit Namensumschrift und Jahreszahl 1616 sich am Gewölbe „gleich hinter der Orgel" befand.[11]

Auch Hans von Schnehen, der als erster seinen Sohn David 1529 evangelisch taufen ließ und in der Weender Str. 36/Ecke Barfüßerstraße wohnte, gehörte zur Jacobigemeinde.[12]

3. Die Künstler, Bau- und Kunsthandwerker

Heinrich Ahlbrecht (1865-1944)

Der Kunst- und Möbeltischler Heinrich Ahlbrecht, geboren am 16. September 1865, stammte aus Elliehausen, wohnte Kurze Geismarstraße 39 und betrieb eine Werkstatt in der Nicolaistraße 9.
Zusammen mit den Göttinger Tischlern Otto Marquardt und Wilhelm Knop schuf er die Bänke und Holzfußböden in St. Jacobi.[13] Wie sehr er sich mit seinem Werk in St. Jacobi, insbesondere mit der von ihm geschaffenen Kanzel, identifizierte, zeigen seine Artikel über die Ausstattung der Jacobikirche in der Göttinger Zeitung von 1934.[14]

Friedrich Jacob (1850-1906)

Friedrich Jacob, der die Renovierung von St. Jacobi leitende Architekt, wurde geboren am 30. April 1850 in Orferode bei Bad Sooden-Allendorf. Er studierte von 1870 bis 1974 an der Polytechnischen Hochschule Hannover Baukunst und allgemeine Kunstgeschichte, u.a. bei Conrad Wilhelm Hase. Von 1888 bis 1901 arbeitete er als Bauführer im Architekturbüro von Hase und war auch als selbständiger Architekt tätig. Zu seinen größten Arbeiten als Bauleiter gehören die Restaurierungen der Liebfrauenkirche in Bremen (1890-1901) und der Stadtkirche St. Marien in Uelzen (1899–1901). 1902–1904 leitete er in eigener Verantwortung den Neubau der Ev.-luth. Christuskirche in Nörten-Hardenberg. Er starb am 14. August 1906 in Hannover.[15]

Hubert Henning (1859-1940)

siehe den ausführlichen Beitrag *Die Glasmalwerkstatt Firma Henning & Andres* in diesem Band (S. 65-73)

Franz Lauterbach (1865-1933)

siehe den ausführlichen Beitrag *Der Glasmaler Franz Lauterbach und seine Werkstatt* in diesem Band (S. 75-97)

Theodor Maßler (1844-1910)

Der Bildhauer Theodor Maßler wurde am 1. Juli 1844 in Wangen im Allgäu geboren. Er ließ sich um 1865 in Hannover nieder, war seit 1895 Mitglied in Hases Bauhütte zum weißen Blatt und betrieb ein eigenes Atelier in der Hagenstraße 67. Sein Werkverzeichnis belegt die Vielfalt seines Angebotes an Dekorations- und Bildhauerarbeiten. In St. Jacobi schuf er die sechs Skulpturen am Kanzelkorb. Er starb am 13. April 1910 in Hannover.[16]

4. Der Initiator des Gedenkfensters für die Gefallenen des Ersten Weltkriegs

Martin Peters (1870-1948)



Martin Peters wurde am 17. September 1870 in Geestendorf (heute Wesermünde) geboren. Nach seiner Studienzeit (u.a. in Göttingen) trat er im Herbst 1894 ins Predigerseminar Loccum ein. Hier muss er der Malerei Eduard von Gebhardts (1838-1925) begegnet sein, der seit 1873 als Professor an der Kunstakademie Düsseldorf wirkte und 1884-1891 das Laienrefektoriums im Kloster Loccum mit einer vielbeachteten Ausmalung versah. Die in evangelischen Kreisen auch im frühen 20. Jahrhundert noch überaus populäre Malerei Gebhardts sollte Peters als Referenz für das Kriegsgefallenenfenster von 1925 in St. Jacobi in Göttingen dienen.

Nach ersten Pfarrtätigkeiten in Bremen-Blumenthal (1897), Leer/Ostfriesland (1900) und Loccum (1906) wurde Peters 1911 auf die zweite Pfarrstelle an die Marktkirche Hannover berufen und leistete dort 17 Jahre die Arbeit eines Großstadtpfarrers in der schwierigen Gemeinde des Eilenriede-Viertels.

1924 erhielt Peters die Stelle als Pastor und Superintendent an St. Jacobi. In seiner Amtszeit erfolgte nicht nur die Ausführung des Kriegsgefallenenfensters - auch die Erneuerungsarbeiten am Jakobikirchturm wurden eingeleitet sowie 1931 ein Kindergarten gegründet.

Der Beginn der nationalsozialistischen Diktatur prägte die letzten Amtsjahre von Martin Peters an St. Jacobi. Als Hitler 1933 eine Neuwahl sämtlicher Kirchenvorstände verfügte, kam es in St. Jacobi kurzzeitig zu Turbulenzen, doch konnten sich die Deutschen Christen hier nicht durchsetzen. Kirchenvorstand und Pastor hielten gegen den Versuch, eine deutsch-christliche Reichskirche zu etablieren, am Kurs der Landeskirche unter Leitung von Landesbischof Marahrens fest und suchten einen Mittelweg zwischen Deutschen Christen und Bekennender Kirche.

Peters ließ sich im Oktober 1934 im Alter von 64 Jahren aus gesundheitlichen – und wohl auch aus kirchenpolitischen – Gründen in den Ruhestand versetzen und ging nach Kloster Medingen, wo er noch einige Jahre in der kleinen Klostergemeinde das Pfarramt verwaltete. Später zog er nach Hannover, wo er die letzten Jahre des Ruhestands verbrachte und am 25. März 1948 starb. (HS)

---

[1] Alle Angaben zu Göttinger Personen wurden, sofern nicht anders angegeben, zusammengetragen aus den jeweiligen Einwohnermeldebögen und Adressbüchern im Stadtarchiv Göttingen, ergänzt aus Kirchenbüchern im Kirchenkreisarchiv Göttingen. Zu Kayser s. Behnke 2006, S. 7-15.

[2] Deutsches Geschlechterbuch 1970, S. 113f., vor S. 113 (ohne Seitenzahl) mehrere Fotos.

[3] Wilhelm 2006, S. 33-35 mit Foto.

[4] StA Gö, Schulamt C 44, Schallmann 2014, S. 67-70, 73.

[5] Laporte [1912], S. 11-13; StA Gö, Kleine Erwerbungen Nr. 81.

[6] StA Gö, Kleine Erwerbungen Nr. 81, Bd. 11 (Nachruf aus dem Monatsbericht des Vereins christlicher Lehrerinnnen, Jahrgang 42, Nr. 1 (o.S.).

[7] Schnehen 2004, S. 107 und die Stammtafeln S. 236f.

[8] Heumann-Gruber 1736, S. 130 und 134.

[9] Heumann-Gruber 1736, S. 136 und Dolle 2014, S. 147, Nr. 220.

[10] Zu Beisetzungen in dieser Kapelle s. KKA Gö, PfrA St. Jacobi, HS 7.1 Chronicon, p. 10 (1674), p. 13 (1724), p. 15 (1732), KKA Gö, PfrA St. Jacobi, HS 7.1 Specification, p. 8 (1674 und 1701) und p.. 14 (1730). Zu Erbbegräbnissen und Kirchenstühlen der Familien von Plesse, Jagemann und von Hardenberg seit Ende des 16. Jahrhunderts s. Mindermann 1996, S. 40ff.

[11] Spangenberg 1807-08, S. 95 (mit Zeichnung).

[12] Mindermann 1996, S. 148, Anm. 501.

[13] KKA Gö, PfrA St. Jacobi 512, VII.

[14] Ahlbrecht 1934.

[15] http://www.glass-portal.privat.t-online.de/hs/g-l/jacob_friedrich.htm (zuletzt eingesehen 21.4.2017).

[16] http://www.glass-portal.privat.t-online.de/hs/m-r/massler_theodor.htm (zuletzt eingesehen 21.4.2017).

Archivgut

Kirchenkreisarchiv Göttingen (KKA Gö):

KKA Gö, Kirchenbücher der Gemeinden St. Albani, St. Jacobi, St. Johannis und St. Marien.

KKA Gö, PfrA St. Albani, A 513.21: Gestühl, Emporen, Fenster, Denkmäler 1715-1943.

KKA Gö, PfrA St. Jacobi, A 512, V: Instandhaltung der Kirche 1891-1898.

KKA Gö, PfrA St. Jacobi, A 512, VII: Instandhaltung 1900-1901.

KKA Gö, PfA St. Jacobi 513.20 Altar, Kanzel, Taufstein 1844-1917.

KKA Gö, PfrA St. Jacobi, A 513.21: Türen, Fenster 1803-1949.

KKA Gö, PfA St. Jacobi, HS 2.5. Kirchenvorstandsprotokolle 1888-1900.

KKA Gö, PfrA St. Jacobi, HS 2.6. Kirchenvorstandsprotokolle 1900-1912.

KKA Gö, PfrA St. Johannis, A 512, V: Instandhaltung der Kirche, 1884-1896.

KKA Gö, PfrA St. Johannis, A 513.22: Fenster, 1903-1925.

KKA Gö, PfrA St. Marien, A 513.21: Kirche, Türen, Fenster, Stühle, 1882-1930.

KKA Gö, PfrA Nörten, A 511: Kirche, Bau II, 1900-1905.

KKA Gö, PfrA Weende, A 512: Kirche, Instandhaltung, 1757-1910.

KKA Gö, HS 7.1 Chronicon D. Jacobi, Grabstellenverzeichnis in der Kirche (1717-1908).

KKA Gö, HS 7.2 Specification der Leichen, so in St. Jacobi Kirchen begraben liegen, 17. Jahrhundert, bis 1757 geführt.

KKA Gö, Sammlung S 4, Sammlung Oberdick, Fenster-Dokumentation der Göttinger Kirchen.

Stadtarchiv Göttingen (StA Gö)

StA Gö, Einwohnermeldekarten.

StA Gö, Schulamt C 44, Lehrerpersonalakte Carl Töpperwien.

StA Gö, Kleine Erwerbungen Nr. 81, Nachlass Familie Levin.

Stadtarchiv Hannover (StA HA)

StA HA, Hannoversche Baugeschichtliche Sammlung: HBS a Lauterbach, Franz.

StA HA, Bürgerrechtsakte Nr. 11222 Glasmaler Hubert Henning.

StA HA, Bürgerrechtsakte Nr. 16083: Glasmaler Franz Lauterbach.

Adressbücher der Stadt Hannover 1880-1951.

Niedersächsisches Landesarchiv Hannover (NLA HA)

NLA HA Hann. 152 Acc. 2006/013 Nr. 8 Stiftungen und Vermächtnisse.

Literatur

Ahlbrecht 1934
Heinrich Ahlbrecht: St. Jakobi. Zur Baugeschichte der Kirche, in: Göttinger Zeitung. Göttinger Anzeiger. Freie Presse für Stadt und Land. Göttinger Deutscher Bote, 72, 1934, „GZ" am Wochenende, 28. April, 5. Mai, 12. Mai, 19. Mai.

Aman 2003
Cornelia Aman: Glasmalereien des 19. Jahrhunderts. Sachsen-Anhalt. Die Kirchen, Leipzig 2003.

Anonym 1938/39
Anonym: 50 Jahre Heraldischer Verein „Zum Kleeblatt" Hannover 1888-1938, in: Hannoversche Geschichtsblätter, NF., 5, 1938/39, S. 95-98.

Anonym 1865
Anonym: Die Christus-Kirche zu Hannover, in: Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus 1865, 1. September 1865, S. 129-139.

Arndt 1997
Karl Arndt: Johannes Schreiter: Glasfenster-Entwürfe zu Psalm 22 für St. Jacobi in Göttingen. Versuch einer Interpretation, in: Göttinger Jahrbuch 45, 1997, S. 5-12.

Arning 2006
Eberhard Arning: LichtWege. Die Fenster der evang. luth. St. Nicolai-Kirche in Lemgo, o.O. [Lemgo] 2006.

Ausst.-Kat. Berlin/Paris/Zürich 1983
Ferdinand Hodler, Zürich 1983.

Ausst.-Kat. Erfurt 1993
Glasmalerei des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Katalog zur Ausstellung Angermuseum Erfurt. 23. September bis 27. Februar 1994, Leipzig 1993.

Ausst.-Kat. Frankfurt/M. 1977
Die Nazarener, hg. von Klaus Gallwitz, Frankfurt/M. 1977.

Ausst.-Kat. Frankfurt/M. 2005
Religion Macht Kunst. Die Nazarener, hg. von Max Hollein und Christa Steinle, Köln 2005.

Ausst.-Kat. Konstanz 2015
Wilhelm Volz. 1855-1901: Märchen, Mythos & Musik. Katalog zur Ausstellung in der Städtischen Wessenberg-Galerie Konstanz, hg. von Barbara Stark und Hanna Falk, Konstanz 2015.

Ausst.-Kat. Rom 1981
Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik, hg. von Klaus Gallwitz, München 1981.

Ausst.-Kat. Torgau 2004
Glaube & Macht. Sachsen im Europa der Reformationszeit, hg. von Harald Marx und Eckhard Kluth, 2. Sächsische Landesausstellung Torgau, Schloss Hartenfels 2004, 2 Bde., Dresden 2004.

Barth 1988
Hans-Martin Barth: Die Sebalduskirche in Nürnberg, Königstein i. Taunus 1988.

Bauer 1912
Carl Bauer: Neuste Geschichte von Hildesheim: zwanzig Jahre Geschichte vom 1. Januar 1891 bis 31. Dezember 1910, eine Fortsetzung meiner früheren Geschichte von Hildesheim, Hildesheim 1912.

Bechtel o.J.
Christa Bechtel: Martin-Luther-Kirche Lemförde, o.O., o.J.

Becksmann/Korn 1992
Rüdiger Becksmann, Ulf-Dietrich Korn: Die mittelalterlichen Glasmalereien in Lüneburg und den Heideklöstern (Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland, Bd. VII, 2), Berlin 1992.

Beeskow 2005
Angela Beeskow: Die Ausstattung in den Kirchen des Berliner Kirchenbauvereins (1890-1904). Mit einem Beitrag zur Ikonographie des Protestantismus (Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin, Beiheft 30), Berlin 2005.

Behnke 2006
Eberhard Behnke: Pastor Karl Kayser und seine Chronik des Kirchspiels Wichmannsburg, Bienenbüttel 2006.

Beier/Koschnick 1986
Rosmarie Beier, Leonore Koschnick: Der Martin-Gropius-Bau. Geschichte und Gegenwart des ehemaligen Kunstgewerbemuseums, Berlin 1986.

Besser 2009
Yvonne Besser: Religiöse Bildsprache der nichtfigurativen Moderne. Der Fensterzyklus zu Psalm 22 von Johannes Schreiter in der Jacobikirche Göttingen, Frankfurt/M. 2009.

Bielefeld 2007
Karl Heinz Bielefeld: Orgeln und Orgelbauer in Göttingen (Norddeutsche Orgeln, Bd. 14), Berlin 2007.

Binder 1874
Franz Binder (Hg.): Joseph von Görres. Gesammelte Briefe, Bd. 2: Freundesbriefe, München 1874.

Binder 1990
Leonore Binder: Hermann Schaper und die Neuausstattung des Göttinger Rathauses 1883-1903, Göttingen 1990.

Bischoff 2011
Michael Bischoff: Architektur und baugebundene Kunst der Renaissance in Mecklenburg, in: Michael Bischoff, Hillert Ibbeken: Renaissance in Mecklenburg, hg. von der Stiftung Mecklenburg, Berlin 2011, S. 25-47.

Bornschein/Gaßmann 2006
Falko Bornschein, Ulrich Gaßmann: Glasmalereien des 19. Jahrhunderts. Thüringen. Die Kirchen, Leipzig 2006.

Brandes/Lechler/Pannes 1999
Harald Brandes, Martin Lechler, Christoph Pannes (Hg.): Lebendige Steine – Erzählende Bilder. 100 Jahre St.-Jakobi-Kirche Peine 1899-1999, Peine 1999.

Brinkmann 1987
Jens-Uwe Brinkmann: „Der gantzen Stadt zur Zierde und Annehmlichkeit". Die öffentliche Bautätigkeit, in: Göttingen im 18. Jahrhundert. Eine Stadt verändert ihr Gesicht. Texte und Materialien zur Ausstellung im Städtischen Museum und im Stadtarchiv Göttingen 26. April-30. August 1987, Göttingen 1987, S. 255-324.

Brönner 1978
Wolfgang Brönner: Farbige Architektur und Architekturdekoration des Historismus, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 36, 1978, S. 57-67.

Brönner 1981
Wolfgang Brönner: Die Wiederherstellung der historistischen Ausmalung Hermann Schapers im Bremer Dom, in: Deutsche Kunst- und Denkmalpflege 39, 1981, S. 149-158.

Brönner 2005
Wolfgang Brönner: Die Apollinariskirche in Remagen, in: Die Apollinariskirche in Remagen (Forschungsberichte zur Denkmalpflege, hg. vom Landesamt für Denkmalpflege Rheinland-Pfalz, Bd. 7), Worms 2005, S. 13-28.

Bühring/Meier 1970
Joachim Bühring, Konrad Meier (Bearb.): Die Kunstdenkmale des Landkreises Celle im Regierungsbezirk Lüneburg, Hannover 1970.

Büttner 1980
Frank Büttner: Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, Bd. 1, Wiesbaden 1980.

Büttner 1999
Frank Büttner: Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, Bd. 2, Stuttgart 1999.

Chronik 1888
Chronik der Deutsch-Nationalen Kunstgewerbe-Ausstellung in München 1888, München 1888.

Clasen/Kiecker/Kiesow 1960
Carl-Wilhelm Clasen, Oskar Kiecker, Gottfried Kiesow (Bearb.): Die Kunstdenkmale der Stadt Stade, München, Berlin 1960.

Dalinghaus 1998
Ruth Irmgard Dalinghaus: Glas, Farbe und Licht. Sakrale Glasfenster des Historismus in Kirchen des Landkreises Vechta (1867-1914), Vechta 1998.

Dehio 1992
Georg Dehio: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler: Bremen, Niedersachsen, bearb. von Gerd Weiß unter Mitarbeit von Karl Eichwälder u.a., neu bearbeitete, stark erweiterte Ausgabe, München, Berlin 1992.

Dehio 1998
Georg Dehio: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler: Sachsen II. Regierungsbezirke Leipzig und Chemnitz, Bearbeitet von Barbara Bechter, Wiebke Fastenrath, Heinrich Magirius u. a., Neubearbeitete Auflage, München, Berlin 1998.

Dehio 2003
Georg Dehio: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler: Thüringen, bearb. von Stephanie Eißing, Franz Jäger u.a., 2. durchgesehene und ergänzte Auflage, Berlin, München 2003.

Dehio 2008
Georg Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler: Hessen I. Regierungsbezirk Gießen und Kassel, neubearbeitete Auflage, München, Berlin 2008.

Dehio 2011
Georg Dehio: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler: Nordrhein-Westfalen II: Westfalen, Grundlegende Neubearbeitung, Berlin 2011.

Dellwing 2005
Herbert Dellwing: Die Wandmalereien, in: Die Apollinariskirche in Remagen (Forschungsberichte zur Denkmalpflege, hg. vom Landesamt für Denkmalpflege Rheinland-Pfalz, Bd. 7), Worms 2005, S. 29-76.

Denecke 2013
Dietrich Denecke: Zur Geschichte der Kirchenfenster von St. Albani in Göttingen – ihre baulichen Zustände, neugotische Erneuerung und Restaurierung, in: Göttinger Jahrbuch 61, 2013, S. 103-126.

Deutsche Bauzeitung 1898, 1900, 1901
Deutsche Bauzeitung. Zeitschrift für nationale Baugestaltung, hg. vom Verband Deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine und der Deutschen Gesellschaft für Bauwesen, 32, 1898; 34, 1900 und 35, 1901.

Deutsche Kunst 1932
Deutsche Kunst und Dekoration. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, hg. von Alexander Koch, 71, 1932.

Deutsches Geschlechterbuch 1970
Deutsches Geschlechterbuch, Band 151, 11. Niedersachsenband, Limburg/Lahn 1970.

Die Kunst 1937
Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, 75, 1937.

Die Kunst für alle 1902
Die Kunst für alle 17, 1901/02, München 1902.

Dolle 2014
Josef Dolle (bearb.): Das Rechnungs- und Kopialbuch der Kirche St. Jacobi in Göttingen 1416-1603. Einführung und Edition, Bielefeld 2014.

Domgemeinde Verden o.J.
Domgemeinde Verden (Hg.): Der Verdener Dom Maria und Cäcilia. Ein Wegweiser durch den Verdener Dom, o.O., o.J.

Domkapitel Speyer 2012
Domkapitel Speyer (Hg.): Fromme Einfalt, hehre Kunst? Die Speyerer Domfresken von Johann Baptist Schraudolph, Annweiler 2012.

Droste 1980
Magdalena Droste: Das Fresko als Idee. Zur Geschichte öffentlicher Kunst im 19. Jahrhundert (Kunstgeschichte: Form und Interesse, Bd. 2), Münster 1980.

Ehrhard 1928
Ernst Ehrhardt: Der Dom in Bremen. Handbuch und Führer von E. Ehrhardt, Dombaumeister in Bremen von 1897-1901, Bremen 1928.

Ellger 1966
Dietrich Ellger (Bearb.): Die Kunstdenkmäler der Stadt Schleswig, Bd. 2: Der Dom und der ehemalige Dombezirk, Berlin 1966.

Forster 1791-1794
George Forster: Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich, im April, Mai und Junius 1790, 3 Bde., Berlin 1791-94.

Freigang 2002
Christian Freigang: Architektur und Städtebau von der Mitte des 17. Jahrhunderts bis 1877, in: Ernst Böhme, Rudolf Vierhaus (Hg.): Göttingen. Geschichte einer Universitätsstadt, Bd. 2: Vom Dreißigjährigen Krieg bis zum Anschluß an Preußen – Der Wiederaufstieg als Universitätsstadt (1648-1866), Göttingen 2002, S. 765-812.

Friedrichs/Strolo 2015
Sonja Friedrichs, Sara Nina Strolo: St. Johannis, in: Reiche/Scholl 2015 (siehe dort), S. 107-148.

Fritzsche 1987
Gabriela Fritzsche: Die mittelalterlichen Glasmalereien im Regensburger Dom (Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland, Bd. XIII, 1), Berlin 1987.

Göttinger Gemeindeblatt
Göttinger Gemeindeblatt. Monatsblatt für die lutherischen Gemeinden der Stadt, 1910-1940.

Heumann/Gruber 1736
Christoph August Heumann, Johann Daniel Gruber: Zeit- und Geschicht-Beschreibung der Stadt Göttingen, Zweiter Theil: In welchem die Religions- und Kirchen-Geschichte abgehandelt werden, Hannover, Göttingen 1736.

Hillebrand 1904
Eberhard Hillebrand: Die neue St. Jakobikirche in Peine, in: Zeitschrift für Bauwesen 54, 1904, Sp. 537-546, Nachdruck in: Brandes/Lechler/Pannes 1999 (siehe dort), S. 61-70.

Hillebrecht-Lindemann/Koch 1997
Almuth Hillebrecht-Lindemann, Norbert Koch: Die Kirchenfenster von St. Michaelis zu Braunschweig, Braunschweig 1997.

Hörig 2004
Annette Hörig: Glasmalereien des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Sachsen, Leipzig 2004.

Hütten-Buch 1930
Hütten-Buch 1930, hg. von der Bauhütte zum weißen Blatt Hannover, Hannover 1930.

Kayser 1902
Karl Kayser: Göttingens Reformation. Historisches Festspiel in 5 Akten, Göttingen 1902.

Keune o.J.
Johann Baptist Keune: Die Templerkapelle auf der Citadelle zu Metz, o.O. und o.J. [ca. 1916].

Kienemann 2013
Christoph Kienemann: „Basis und Grundstein" des preußischen Staates – die Konstruktion des Mythos Marienburg in der antipolnischen Stereotypie des 19. Jahrhunderts, in: Bernd Ulrich Hucker, Eugen Kotte, Christine Vogel (Hg.): Die Marienburg. Vom Machtzentrum des Deutschen Ordens zum mitteleuropäischen Erinnerungsort, Paderborn 2013, S. 159-171.

Kiesow 1999
Gottfried Kiesow: Die Glasmalereien des Historismus der St.-Jakobi-Kirche in Peine, in: Brandes/Lechler/Pannes 1999 (siehe dort), S. 83-96.

Klauke/Martin 2003
Angela Klauke, Frank Martin: Glasmalereien des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Berlin/Brandenburg, Leipzig 2003.

Klauke 2007
Angela Klauke: Forschungsvorhaben „Kirchliche Glasmalerei zwischen 1800 und 1914 in Niedersachsen“, in: Berichte zur Denkmalpflege in Niedersachsen 4, 2007, S. 151f.

Klauke 2009
Angela Klauke: Glasmalerei-Werkstätten im 19. Jahrhundert in Niedersachsen. Einblicke in das Forschungsprojekt „Kirchliche Glasmalerei zwischen 1800 und 1914 in Niedersachsen, in: Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, 62, 2009, S. 91-98.

Kokkelink 1968
Günther Kokkelink: Die Neugotik Conrad Wilhelm Hases. Eine Spielform des Historismus. Erster Teil: 1818 bis 1859, Hannover 1968.

Kokkelink/Lemke-Kokkelink 1998
Günther Kokkelink, Monika Lemke-Kokkelink: Baukunst in Norddeutschland. Architektur und Kunsthandwerk der Hannoverschen Schule 1850-1900, Hannover 1998.

Korn 1975
Ulf-Dietrich Korn: Kloster Wienhausen, Bd. 5: Die Glasmalereien, Wienhausen 1975.

Korn 1999
Oliver Korn: Hanseatische Gewerbeausstellungen im 19. Jahrhundert: Republikanische Selbstdarstellung, regionale Wirtschaftsförderung und bürgerliches Vergnügen, Opladen 1999.

Krause 2004
Hans-Joachim Krause: Die Schlosskapelle in Torgau, in: Ausst.-Kat. Torgau 2004 (siehe dort), Aufsätze, S. 175-188.

Krüger/Tammen 2015
Judith Krüger, Hanke Tammen: St. Marien, in: Reiche/Scholl 2015 (siehe dort), S. 197-231.

Kuhl 2001
Reinhard Kuhl: Glasmalereien des 19. Jahrhunderts. Mecklenburg-Vorpommern. Die Kirchen, Leipzig 2001.

Kunstgewerbeblatt 1902
Kunstgewerbeblatt. Vereinsorgan der Kunstgewerbevereine, NF., 13, 1902.

Lafrenz 1985
Deert Lafrenz (Bearb.): Die Kunstdenkmäler der Stadt Schleswig, Bd. 3: Kirchen, Klöster und Hospitäler, München 1985.

Laporte [1912]
Walther Laporte: 75 Jahre Wollwarenfabrikation. Hermann Levin G.m.b.H. Wollwaren-Fabriken in Göttingen und Rosdorf, 1837-1912, Göttingen o.J. [1912].

Laska 2009a
Frank Laska: Die Glasmalereianstalt Ferdinand Müller in Quedlinburg von ihrer Gründung bis zum Jahr 1914, Quedlinburg 2009.

Laska 2009b
Frank Laska: Die Glasmalereianstalt Ferdinand Müller (Quedlinburg), in: Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, 62, 2009, S. 123-131.

Lucke 2011
Rolf-Günther Lucke (Hg.): Die Kirchen im Eichsfeld. Kirchen- und Kunstführer, 2., bearb. und erweiterte Auflage, Duderstadt 2011.

Lymant 1981
Brigitte Lymant: Die Glasmalereien des Kölner Domes, in: Ausst.-Kat. Köln 1980: Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung, hg. von Hugo Borger, Bd. 2: Essays zur Ausstellung der Historischen Museen in der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, Köln 1980, S. 331-353.

Mai 1969
Hartmut Mai: Der evangelische Kanzelaltar. Geschichte und Bedeutung, Halle/Saale 1969.

Mai 1994
Hartmut Mai: Tradition und Innovation im protestantischen Kirchenbau bis zum Ende des Barock, in: Raschzok/Sörries 1994 (siehe dort), S. 11-26.

Manso 2009
Iris Manso: „Gott, dem Erlöser und den Gottesdiensten der Reformierten gewidmet 1753". Die spätbarocke Evangelisch-Reformierte Kirche in Göttingen, Göttingen 2009.

Maraun 1992
Holger Maraun: Reformen des Kunstgewerbes in Bremen, in: Von der Volkskunst zur Moderne. Kunst und Handwerk im Elbe-Weser-Raum 1900-1930, Stade 1992, S. 172-195.

Martin 2009
Frank Martin: Das Königliche Glasmalerei-Institut in Berlin-Charlottenburg (1843-1905), in: Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, 62, 2009, S. 100-110.

Mayr 2006
Gudula Mayr: „Meine Seele ist Licht". Der Glasmaler Melchior Lechter, in: Ausst.-Kat. Münster 2006: Melchior Lechters Gegen-Welten. Kunst um 1900 zwischen Münster, Indien und Berlin, hg. von Jürgen Krause und Sebastian Schütze, Münster 2006, S. 76-101.

Meisterwerke 1903
Meisterwerke der Deutschen Glasmalerei, hg. vom Badischen Kunstgewerbeverein aus Anlaß der im Jahre 1901 stattgefundenen Glasmalerei-Ausstellung in Karlsruhe, Leipzig, o.J. [1903].

Michalski 1994
Sergiusz Michalski: Einfache Häuser – Prunkvolle Kirchen. Zur Topik der frühen protestantischen Debatten um den Kirchenbau, in: Raschzok/Sörries 1994 (siehe dort), S. 44-46.

Mindermann 1996
Arend Mindermann: Adel in der Stadt des Mittelalters. Göttingen und Stade 1300 bis 1600, Bielefeld 1996.

Mosel 1971
Christel Mosel: Kunsthandwerk im Umbruch. Jugendstil und Zwanziger Jahre. Bildkataloge des Kestner-Museums Hannover, Hannover 1971.

Mütze 1902
Wilhelm Mütze: Friedrich Hüventhal. Göttinger Bilder aus der Reformationszeit, mit einem Vorspiel: Herzog Erich, Göttingen 1902.

Mundhenke 1988-1992
Herbert Mundhenke: Die Matrikel der Höheren Gewerbeschule, der Polytechnischen Schule und der Technischen Hochschule zu Hannover, Bd. 1-3, Hildesheim 1988–1992.

Parello 2009
Daniel Parello: Glasmalereiwerkstätten des 19. Jahrhunderts in Freiburg, in: Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, 62, 2009, S. 111-121.

Passavant 1820
Johann David Passavant: Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana; zur Bestimmung des Gesichtspunctes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist. Von einem deutschen Künstler in Rom, Heidelberg, Speyer 1820.

Raschzok/Sörries 1994
Klaus Raschzok, Reiner Sörries (Hg.): Geschichte des protestantischen Kirchenbaues. Festschrift für Peter Poscharsky zum 60. Geburtstag, Erlangen 1994.

Rave 1981
Paul Ortwin Rave: Berlin I. Bauten für die Kunst. Kirchen / Denkmalpflege (Schinkel-Lebenswerk), Berlin 1981.

Reiche/Scholl 2015
Jens Reiche, Christian Scholl: Göttinger Kirchen des Mittelalters, Göttingen 2015.

Rheinländer 1990
Hans Rheinländer: Bernterode 1290–1990. Festschrift zur 700-Jahrfeier der Gemeinde, hg. vom Rat der Gemeinde Bernterode/Heiligenstadt, Heiligenstadt 1990.

Rode 1974
Herbert Rode: Die mittelalterlichen Glasmalereien des Kölner Domes (Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland, Bd. IV, 1), Berlin 1974.

Rząd 1994
Ryszard Rząd: Kaplica św. Anny na Zamku Wysokim w Malborku : zarys dziejów rekonstrukcji na przełomie XIX i XX, w. Ochrona Zabytków 47/2, 1994, S. 185-196.

Rząd 2002
Ryszard Rząd: Zamek w Malborku. Die Marienburg 1882-1945, Malbork 2002.

Saathoff 1929
Albrecht Saathoff: Aus Göttingens Kirchengeschichte. Festschrift zur 400jährigen Gedächtnisfeier der Reformation am 21. Oktober 1929, Göttingen 1929.

Sarninghausen 2004
Hans-Cord Sarninghausen: Glasmalereien als Hintergrund der Kirchenmusik, in: Gustav Fock, Hans-Cord Sarninghausen: Zur Musik und Glasmalerei in St. Michaelis Lüneburg, Husum 2004, S. 311-323.

Schallmann 2014
Jürgen Schallmann: Arme und Armut in Göttingen 1860-1914, Göttingen 2014.

Schmid 1934
Bernhard Schmid, Die Wiederherstellung der Marienburg, Königsberg 1934.

Schnehen 2004
Margarete von Schnehen: Im Strom der Zeit. Familienschicksale im Elb-Havelland, Klein Schneen 2004.

Schönermark 1888-1895
Gustav Schönermark (Hg.): Die Architektur der Hannoverschen Schule. Moderne Werke der Baukunst und des Kunstgewerbes im mittelalterlichen Stil, hg. im Auftrag der Bauhütte zum Weißen Blatt, 7 Bde., Hannover 1888-1895.

Scholl 2007
Christian Scholl: Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern, München, Berlin 2007.

Scholl 2010
Christian Scholl: Zukünftige Vergangenheit: Conrad Wilhelm Hase und die Restaurierung der Göttinger Jacobikirche 1880-1901, in: Göttinger Jahrbuch 58, 2010, S. 79-112.

Scholl 2015
Christian Scholl: Funktion und architektonische Gestalt: Eine Annäherung an die mittelalterlichen Kirchen in Göttingen aus nutzungsgeschichtlicher Sicht, in: Reiche/Scholl 2015 (siehe dort), S. 49-105.

Scholz 2013
Hartmut Scholz: Die mittelalterlichen Glasmalereien in Nürnberg: Sebalder Stadtseite (Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland, Bd. X, 2), Berlin 2013.

Schüpke 2009
Bettina Schüpke: Von Schätzen in Kisten, Kellern und Kirchen. Die Wiederentdeckung der Glasmalereiwerkstatt Linnemann aus Frankfurt a. M. (1889-1955), in: Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, 62, 2009, S. 132-141.

Seng 1995
Eva-Maria Seng: Der evangelische Kirchenbau im 19. Jahrhundert. Die Eisenacher Bewegung und der Architekt Christian Friedrich von Leins (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 15), Tübingen 1995.

Sommer 2007
Anke Elisabeth Sommer: Glasmalereien der Protestantischen Landeskirche der Pfalz, Regensburg 2007.

Spangenberg 1807-08
Adolph Conrad Franz Spangenberg: Geschichte und Beschreibung der Stadt Göttingen, zusammengetragen und durch Abbildung der Merkwürdigkeiten dieser Stadt erläutert, Göttingen 1807-1808 [Städtisches Museum: Inv. Nr. der Handschrift: 11454].

Steffens/Hermann 1998
Martin Steffens, Gunnar Hermann: Die Wittenberger Schlosskirche als Denkmalsbau, in: Ausst.-Kat. Wittenberg 1998: Von der Kapelle zum Nationaldenkmal. Die Wittenberger Schlosskirche, hg. von Martin Steffens und Insa Christiane Hennen, Wittenberg 1998, S. 105-122.

Steinbrecht 1910
Conrad Steinbrecht: Die Baukunst des Deutschen Ritterordens in Preußen, Bd. 3: Schloss Lochstedt und seine Malereien, Berlin 1910.

Stüler/Prosch/Willebrand 1869
Stüler, Friedrich August Stüler, Eduard Prosch, Hermann Willebrand, Hermann (Bearb.): Das Schloss zu Schwerin, Berlin 1869.

Sturm 1712
Leonhard Christoph Sturm: Architectonisches Bedencken Von Protestantischer Kleinen Kirchen Figur und Einrichtung/ An Eine Durchläuchtige Person über einem gewissen Casu gestellet/ Und Als eine offtmahls vorkommende Sache zum gemeinen Nutzen im Druck gegeben, Hamburg 1712.

Sturm 1718
Leonhard Christoph Sturm: Vollständige Anweisung alle Arten von Kirchen wohl anzugeben. Worinnen 1. Nic. Goldmanns Anweisung und drey Exempel angeführet/ und mit Anmerckungen erläutert. 2. Außführlicher von Römisch-Catholischen Kirchen/ und insonderheit 3. Von dem künstlichen Bau der grossen Kuppeln. 4. Von Protestantischen Kirchen gehandelt/ Mit fünff neuen Inventionen von jenen/ und sechs von diesen der Praxi gemäß erkläret/ und in 22. saubern Kupffer-Blatten appiciret wird, Augsburg 1718.

Thiemann-Stoedtner/Hanke 1989
Ottilie Thiemann-Stoedtner, Gerhard Hanke: Dachauer Maler, Dachau 1989.

Thieme/Becker 1907-1950
Ulrich Thieme, Felix Becker (Hg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Band 1-37, Leipzig 1907-1950.

Trommsdorff/Rotermund 1956
Paul Trommsdorff, Hans Rotermund: Der Lehrkörper der Technischen Hochschule Hannover 1831–1956, Hannover 1956.

Trupinda 2010
Janusz Trupinda (Red.): Wielki Refektarz na Zamku Średnim w Malborku. dzieje, wystrój, konserwacja, Malbork 2010.

Utermöhlen 1992
Bernd Utermöhlen: St. Petrikirche Buxtehude (Schnell-Kunstführer Nr. 1062), München 1992.

Vaassen 1993
Elgin Vaassen: Glasmalerei des 19. Jahrhunderts, in: Ausst.-Kat. Erfurt 1993 (siehe dort), S. 11-30.

Vaassen 2013
Elgin Vaassen: Die kgl. Glasmalereianstalt in München 1827-1874. Geschichte – Werke – Künstler, Berlin, München 2013.

Voigt 2012
Martin Voigt: Die St. Johanniskirche in Lüneburg. Der Erzählschatz mittelalterlicher Kirchen, Berlin, München 2012.

Vollmer 1953-1962
Hans Vollmer (Hg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts, Bd. 1-6, Leipzig 1953-1962.

Welck 1998/2011
Stephan Freiherr von Welck: Mittelalterliche Glasmalerei in Kirchen des Hannoverschen Wendlandes: Lüchow und Plate, in: Hannoversches Wendland, Band 16/17, 1998/2011, S. 161-172.

Wex 1984
Reinhold Wex: Ordnung und Unfriede: Raumprobleme des protestantischen Kirchenbaus im 17. und 18. Jahrhundert in Deutschland, Marburg 1984.

Wilhelm 2006
Jan Volker Wilhelm: Das Baugeschäft und die Stadt. Stadtplanung, Grundstücksgeschäfte und Bautätigkeit in Göttingen 1861-1924, Göttingen 2006.

Witkowicz-Pałka 2001
Ewa Witkowicz-Pałka: Działalność witrażownicza Franza Lauterbacha na zamku w Malborku, Praeterita posteritati. Studia z historii sztuki i kultury ofiarowane Maciejowi Kilarskiemu, hrsg. von Mariusz Mierzwiński, Malbork 2001, S. 463-474.

Witkowicz-Pałka 2014
Ewa Witkowicz-Pałka: Witraże w zbiorach Muzeum Zamkowego w Malbork, Katalog / Stained glass in the Malbork Castle, Catalogue, Malbork 2014.

Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei 1912-1915
Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei und verwandte Gebiete. Offizielles Organ des Verbandes Deutscher Glasmalereien, München, Leipzig, 1, 1912 – 4, 1915.

Zentralblatt der Bauverwaltung 1881-1931
Zentralblatt der Bauverwaltung: Nachrichten der Reichs- und Staatsbehörden, hg. im Preußischen Finanzministerium Preußen/Ministerium der Öffentlichen Arbeiten, Berlin 1881-1931.

Bildnachweis

Karl Heinz Bielefeld: Abb. 1.
Wikimedia Commons, Foto © Alexander Hoernigk: Abb. 2
Barth 1988, S. 29: Abb. 3.
Christian Scholl: Abb. 4-13, 15-18, 20-26, 28, 31, 32, 34-37, 41, 50, 80.
Wikimedia Commons, Foto: Andreas Praefcke: Abb. 14.
Kirchenkreisarchiv Göttingen, Bildarchiv: Abb. 19, 27, 38, 40, 42, 76, 77, 81.
Kirchenkreisarchiv, Foto: Karl Heinz Bielefeld: Abb. 39.
Wikimedia Commons: Abb. 29, 30.
Google Art Project: Abb. 33.
Harald Storz: Abb. 43-46, 48-49, 53-54, 56-58, 60, 66-67, 69-75, 79.
Kathrin Bernary: Abb. 47, 78.
Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Foto © Kerstin Schmidt: Abb. 51, 63, 64.
Hütten-Buch 1930: Abb. 52
Wikimedia Commons, Foto: Misburg3014: Abb. 55.
http://barwyszkla.pl/dzialalnosc-witrazownicza-franza-lauterbacha-na-zamku-w-malborku/: Abb. 59, 61, 65.
Trupinda 2010: Abb. 62 a-d.
Wikimedia Commons, Foto: Ga5775: Abb. 68.
Eberhard Behnke/Bienenbüttel: Abb. S. 99 (Karl Kayser).
Deutsches Geschlechterbuch 1970, vor S. 113: Abb. S. 99 (Rudolf Bütemeister).
Jan Volker Wilhelm: Abb. S. 100.
Laporte [1912], S. 12: Abb. S. 101 (Ferdinand Levin).
Feierabendhaus Merkelstraße Göttingen: Abb. S. 101 (Marie Levin).
Christian von Schnehen (Klein-Schneen): Abb. S. 103 (Gustav und Rosalie von Schnehen).

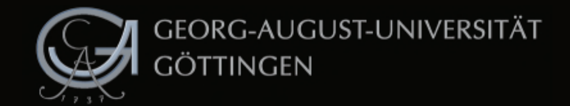
Ortsregister

Namensregister

Sichtlich evangelisch – das sind in der mittelalterlichen Jacobikirche in Göttingen vor allem die Glasfenster von 1900/01. Im Zuge einer umfassenden Innenrenovierung wurden hier um die Jahrhundertwende reformationsgeschichtliche Ereignisse und reformatorische Glaubensüberzeugungen in Bilder gefasst. Heute zeugen diese Fenster von der ganz eigenen, nicht selten aktualisierenden Sicht auf die Reformationszeit. Gleichzeitig geben sie Einblicke in das eindrucksvolle künstlerische Vermögen der ausführenden Glasmaler.
Der vorliegende Katalog stellt diese Fenster zum ersten Mal in umfassender Weise vor. Er erschließt ihre Entwurfsgeschichte, ihr theologisches und künstlerisches Programm sowie ihre gestalterische Ausführung. Weiterführende Beiträge widmen sich der historistischen Renovierung der Jacobikirche, in deren Zusammenhang die Fenster entstanden, sowie dem Schaffen der bedeutenden Hannoveraner Glasmalwerkstätten Henning & Andres sowie Lauterbach & Schröder, das hier erstmals für die Forschung erschlossen wird.







GEORG-AUGUST-UNIVERSITÄT
GÖTTINGEN

ISBN: 978-3-86395-302-7

Universitätsverlag Göttingen